ERCOLANO

E

POMPEI

VOLUME PRIMO

ERCOLANO

E POMPEI

RACCOLTA GENERALE

DI

PITTURE, BRONZI, MOSAICI, EC.

FIN ORA SCOPERTI

E RIPRODOTTI DIETRO LE ANTICHITÀ DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO
E LE OPERE TUTTE PUBBLICATE FIN QUI; ACCRESCIUTE
DA TAVOLE INEDITE

CON ILLUSTRAZIONI

Prima Traduzione Veneta

PITTURE, I.ª SERIE

DECORAZIONI ARCHITETTONICHE

VENEZIA
COI TIPI DI GIUSEPPE ANTONELLI ED.
PREMIATO CON MEDAGLIE D'ORO

M. DCCC. XLI.

PREFAZIONE

Quidquid sub terra est in apricum proferet aetas,
Defodiet, condetque nitentia.
HORAT., *Ep.*, I, 6, 24.

All' aure liete quanto or è sepolto
Tratto sarà dal tempo, e a quanto il sole
Ride, nel centro della terra vôlto.

Le città sepolte cui appartengono i ruderi, che ci proponiamo descrivere, sono collocate sur una retta linea, che lungo il golfo del Cratere dirigonsi dal nord-est al sud-est, dal monte Leucogeo sino al Lattaria, dove il re goto Teja fu dall'eunuco Narsete sconfitto.

Partendo da Napoli o da Palepoli, in capo di questa linea trovasi, nell'angolo della riva che sta di fronte al Vesuvio, Ercolano e Retina, le quali furono un tempo una città sola. Traversavasi di poi la piccola città di Oplunte, e si giungeva a Pompei, che sorgeva infra le saline di Ercole e le paduli Pompejane. Pompei oltre ciò

comunicava con Nola, per mezzo di una strada che passava appresso il Vesuvio. Varcato l' antico letto del Sarno, il quale ora ha due foci molto più verso il sud, si lasciava ancora a sinistra, un incrociamento di strada che dirigevasi a Nocera, e finalmente giungevasi a Stabia. Ma tutta questa linea litorale, coperta di case di campagna, e di ogni sorta di edificii, non costituiva a parlar propriamente, che una città sola da Napoli a Stabia. La medesima montagna della quale le antiche eruzioni lasciato non avevano che una confusa (1) ricordanza avverata nel titolo di *Campi flegrei* dato al paese, la terribile montagna era abitata, e più d' una villa si mostrava sospesa sul margine dell' estinto Vulcano.

Volgiamo un rapido sguardo alla storia di questi luoghi, perocchè noi vi attingeremo preziose notizie sulla storia dei lor monumenti.

L' origine di Ercolano e di Pompei si perde nelle tenebre dei secoli. Della prima città dicevasi fondatore Ercole, che imposto le aveva suo nome; l' altra aveva tratto il proprio dalla numerosa greggia di buoi *(pompa)* che quell' eroe condotto avea dalla Spagna in Italia (2). Gli antichi così favoleggiando fingevano che un impenetrabile velo nascondesse loro la propria culla: l' infanzia è tanto più curiosa e credula, quanto più ignorante.

(1) Diod. Sic.; Strab., V et VI; Plin., III, 5, 9.

(2) Solino, 2.

Queste città da principio appartenevano ai Pelasgi od agli Opici. Gran copia d'iscrizioni osche testifica come per mezzo a tutte le politiche vicende, que' popoli conservarono sempre la memoria della primigenia lor lingua. Esse furono in progresso di tempo conquista dei Greci i quali dall'Eolia e dall'Eubea, approdarono alle spiagge di Cuma. Questi alla loro volta furono cacciati dagli Etruschi, i quali diedero a capitale di tutta la Campania e delle città del Vesuvio, Capova, appellata a que' tempi Volturno, e una delle dodici città della lega Etrusca.

In quel tempo Ercolano e Pompeo seguitavano la sorte comune alla Campania; elle si diedero ai Romani per liberarsi da' Sanniti; poi accettarono per breve ora il giogo di Annibale, e finalmente presero parte alla guerra sociale. Allora Stabia fu distrutta da Silla, sotto gli occhi degli abitanti di Pompei; e da quel momento non fu più che un casolare, come dice Plinio, *in villas abiit* (1). Non iscorati i Pompejani, chiusero le porte in faccia al vincitore, e non capitolarono che dopo la triplice lotta cominciata sotto le lor mura dall'armata italiota, e terminata finalmente, a Nola, per la morte del capo sannita, Cluenzio o Clovenzio.

Le città della Campania, che assogettaronsi allora alle armi romane, furono umanamente trattate. Pompei

(1) Plin., *Hist. nat.*, III, 5, 9.

conservò i suoi diritti di municipio, ed anche fu da tanto da rifiutare i coloni, mandati da Roma a dividere questi diritti con esso lei. Solamente le furono rase le mura, come la presente condizione lo prova. Durante le guerre civili, si fecero in alcuni luoghi di esse riparazioni che esistono tuttavia. Finalmente, sotto Augusto, sparvero del tutto le lunghe cortine di queste mura, di maniera che privati edificii sursero sulla lor area, e allora solamente fu che la città, spoglia di ogni difesa, divenne colonia romana, come lo attesta un' iscrizione trovata nel teatro. Rispetto ad Ercolano, non si hanno particolari notizie, ma è da dire ch' ella sofferisse vicende in tutto eguali.

E' noto che Pompei fu la residenza di Cicerone e della sua famiglia, ciò che vien comprovato da monumenti e da iscrizioni. Uno dei figliuoli dell' imperator Claudio vi morì affogato da un frutto che avea inghiottito.

L' anno 59, nel mezzo di un combattimento di gladiatori, che dava Livineio Regolo, senatore discacciato, surse una zuffa fra quei di Pompei e di Nocera, che assistevano ai giuochi dell' anfiteatro; dai moti ingiuriosi si venne ai fatti; il sangue corse, e i Pompejani rimasero vittoriosi. Il loro trionfo è ricordato non solamente da Tacito, che fa parola di questa specie di sedizione (1), ma ben anche da una specie di caricatura

(1) *Annal.*, XIV, 17.

politica, trovata sulle mura esterne della via di Mercurio, ed accompagnata da questa iscrizione: *Campani, victoria una, cum Nuceri nis periistis.* « Campani, una vittoria sui Nucerini vi ha distrutti. »

Diffatto questa vittoria costò ad essi cara. Nerone e il senato condannarono i vincitori a rimanere senza spettacoli pel corso di anni dieci.

Il 16 febbrajo dell'anno 63 (1), un terremoto precursore, che da sedici anni annunziava la catastrofe suprema, rovesciò una parte degli edifizii di Pompei, e fece pure orribili guasti nelle mura di Ercolano. L'anno seguente un altro terremoto spaventò la contrada nell'ora appunto che Nerone cantava sul teatro di Napoli, e questo edificio crollò non sì tosto l'ebbe Nerone abbandonato.

Finalmente l'anno 79, il dì 23 di agosto, scoppiò la terribile eruzione, che cagionò la rovina di cinque opulenti città, la desolazione della più ricca contrada dell'universo, e nel medesimo tempo la non meno dolorosa morte del gran naturalista romano. Il costui nipote, il giovane Plinio, ci ha conservato il racconto di questa terribile catastrofe, in due lettere al suo amico Tacito; lettere che sono due modelli di narrazione, e quindi troppo note per essere qui riprodotte.

La situazione elevata e molto rimota di Pompei,

(1) Senec., *Quaest. nat.*, VI, 1 et 26.

mise questa città al coperto dai torrenti di lava, ma ella fu coperta da uno strato di ceneri, e di piccole pietruzze che aggiungeva all' altezza di 15 a 18 piedi, e nella quale si sono trovate alcune sferoidi (1), perfetamente cristallizzate somiglianti ad arcoliti. Questa specie di diluvio di materie vulcaniche non soverchiò da niun lato il primo piano degli edifizii, ma i tetti e i veroni rovinarono sotto il suo peso, e nei luoghi dove le volte ed i muri offrivano sufficiente resistenza, come a dir nell' anfiteatro, si formarono monticelli di ceneri. Una parte degli abitanti pervenne senza dubbio a sfuggire; ma dietro i cento sessanta scheletri trovati nelle parti sgomberate, vale a dire nell' ottava parte della città, si può conghietturare, che non meno di mille trecento persone sieno rimaste soffocate nel ricinto delle mura.

La doppia città di Ercolano e di Retina, collocate più appresso il vulcano, abbasso nel piano, e sulla via delle lave verso il mare, non potè involarsi a questo flagello; ella fu coperta da strati successivi di materie fuse, e di sassolini *(lapilli)*, ammonticchiatisi in alcuni luoghi fino all'altezza di settanta piedi sul piano dell'antica città.

Uno strano paradosso fu sostenuto da parecchi antiquarii sul proposito di queste città campane. In sulle prime si è preteso distinguere ed anche separare con

(1) Mazois, *Ruine di Pompei*, tom. I, *Notizia storica*, p. 18.

molti secoli di distanza la rovina di Pompeia dalla scomparsa di Ercolano, e non pertanto non pare che si abbia avuta ragion migliore a stabilir siffatta distinzione fuorchè la differenza degli strati di terra onde sono coperte ambe le città. Non si volle riconoscere che questa differenza procedeva unicamente dalla diversa situazione dei luoghi da esse occupati. Pompei e Stabia, edificate in luoghi sublimi, ma esposte al vento di sciloceo, che portò le ceneri sino in Egitto, non potevano ricevere che le più sottili materie dell' eruzione. Ercolano e Retina, che giacevano in fondo alla maggior declività del monte, dovevano essere schiacciate sotto i più grossi frantumi che lanciava il cratere, arse e sepolte dai torrenti di sostanze che si tracciavano la via verso il mare. I partigiani dell' opinione da noi combattuta, caddero in uno strano errore, facendosi forti del silenzio di Seneca (1), ed avvertendo come questo scrittore dopo aver parlato della rovina degli edifizii di ambe le città cagionata dal terremoto del 63 (2), non ha tocco della lor distruzione compiuta nel 79. Questi critici adunque non si son ricordati che Seneca moriva l' anno 65!

Più grave argomento degli antiquarii, che hanno riavvicinato a noi la rovina di Ercolano, fino ad assegnarne la causa all'eruzione del 471, riposa sulla tavola peutingeriana, monumento che ha la data del

(1) *Edinb. Review*, tom. XVI, p. 383. (2) *Quaest. nat.*, loc. citat.

regno di Teodosio, e segna altresì Ercolano fra i luoghi della Campania.

E veramente questa tavola porta le segnenti indicazioni. « Da Napoli ed Ercolano 6 ; Oplunte 6; Pompei 3. » Ma, attenendosi a ciò, Laporte Dutheil, che meglio difese questo paradosso (1), ha sentito benissimo, che se l'argomento è valido per Ercolano, egli si applica pure ad Oplunte, a Pompei ed a Stabia, e ne concluse che « queste città tutte furono superstiti all' eruzione del 79 ed alle seguenti; ch' elle sorsero dalle lor rovine sotto il regno medesimo di Tito; che ebbero inoltre un raggio di splendore sotto il regno di Adriano, e che si ritrovano sotto quello di Antonino (2). »

Ecco semplificata la quistione; ed ora trattasi sapere se Pompei, come le altre città, fosse distrutta l'anno 79 o l'anno 471.

Su questo proposito innanzi tratto basterà notare che la tavola peutingeriana, in ciò singolarmente che riguarda l'Italia, potrebbe essere bene la copia di molti monumenti consecutivi dello stesso genere, il cui originale fosse anteriore all' anno 79; che d'altronde questi luoghi potevano esservi indicati sì per l'antica loro celebrità, cagionata dalla medesima sciagura sofferta, sì anche perchè sorte fossero sulla lava, da gran

(1) *Magasin Encyclopèdique*

(2) Citato da M. Quatremère de Quincy, *Dict. d'archit.*, articolo *Herculanum.*

piccola quantità di abituri, nella medesima guisa che si sono costrutti in età più recente i palazzi, e gli edifizii di Portici e Resina.

Diremo essere sufficiente codesta osservazione, e tornar vano il confutare le altre opinioni dei moderni, e ciò perchè veramente stanno per noi prove di maggior peso che tutte le induzioni desunte da monumenti stranieri, prove che noi potremmo chiamare intrinseche, e che ci sono fornite da que' ruderi medesimi che sono argomento alla quistione. Diffatto noi veggiamo in Ercolano ed in Pompei monumenti ed iscrizioni in gran copia, che attestano fatti i quali, nel tempo dell'eruzione del 79, erano tuttavia recenti, e i quali si riferiscono a personaggi o contemporanei o di poco anteriori, mentre nessuno ha veduto nè ad Ercolano, nè a Pompei alcun monumento posteriore alla catastrofe descritta da Plinio.

" Vi si trova quasi viva la memoria de'Ciceroni, di Caligola fanciullo, delle Agrippine e di Nerone, di tutta la famiglia de'primi Cesari, e nulla di più. Vi si veggono i teatri, i templi recentemente ristaurati dopo il disastro del 63, e coperti d'iscrizioni dettate dalla riconoscenza in favore de'cittadini che hanno contribuito colle ricchezze loro a siffatti ristauri. Vi si leggono sulle pareti frasi tracciate col pennello, che parlano della zuffa coi Nuceriani (1), come a dire, di un fatto accaduto il dì

(1) Vedi più sopra, p. v.

innanzi. E tutto ciò conservato sarebbesi incolume, e senza giunta veruna, fino all'anno 471! Si scorgerebbero per avventura le riparazioni fatte dopo il terremuoto del 63; e di quelle eseguitesi appresso l'eruzione del 79 non sarebbe rimasta veruna traccia! La barbara e bizantina architettura del medio evo, non avrebbe in qualche parte usurpati gli onori o guasto lo stile greco, o quello dei Cesari! La basilica non sarebbe divenuta cristiana sotto Costantino, sarebbono rimaste in piedi le statue degl'idoli, e le immagini profane sarebbonsi conservate sulle pareti! Convien confessare che tutto ciò recherebbe anche maggior meraviglia che la sotterranea consecrazione di ambe le città. Noi sentiamo quasi un rammarico che questa sorprendente ipotesi sia confutata e distrutta dall'esame diligente di tutti i monumenti che riproduciamo in quest'opera, ciascuno de' quali sarebbe più che una rarità, riuscirebbe anzi un prodigio.

Tutto ciò in somma che si può inferire dalla tavola peutingeriana si è che l'area delle città sepolte conosciuta era nel secolo quinto tuttavia, e sembra di fatto che si fossero incominciati degli scavi a Pompei, vuoi questo dopo l'eruzione, vuoi ad epoche per lo manco assai remote, onde cavarne alcuni preziosi oggetti delle più sublimi parti della città. In questa guisa disparverò i marmi del teatro. Lo stesso non poteva accadere ad Ercolano.

La tradizione di una città inghiottita si conservò

luogo tempo nella memoria degli uomini, imperciocchè il terreno sotto quale era Pompei, ricevette nel medio evo il nome di Civita, nome dato tuttora a questo luogo ed agli scavi che ivi eseguisconsi. Ma il senso primitivo di tale espressione era intieramente perduto nel secolo decimosesto; mentre, nel 1592, Domenico Fontana, per condurre a Torre dell'Annunziata le acque del Sarno, fece passare un acquedotto attraverso le medesime rovine; e questo architetto, il quale ciò non pertanto era uomo abile e dotto, nulla sospettò dall'esistenza di un'antica città nel terreno da lui scavato.

Cosa strana! Pompei era, per così dire, rimasta a fior di terra; il luogo avea conservato un nome significativo; ed Ercolano, dimenticato e sepolto a settanta piedi sotto il suolo, fu il primo ad essere scoperto. Nel 1684, mentre si scavava un pozzo, si ebbero alcuni indizii di romane ruvine in quei contorni. Quel pozzo che tuttavia esiste respondeva precisamente in mezzo al teatro di Ercolano.

Il principe d'Elbœuf, nato francese, e spedito a Napoli alla testa di un esercito, avendo sposata una principessa di quel luogo, fece, nel 1706, l'acquisto del terreno, e vi edificò un palagio; egli trovò, verso l'anno 1713, nel pozzo da lui fatto ingrandire, parecchi marmi de'quali ornò i suoi veroni e le sue scale, e statue che inviò in Francia od a Vienna, alla sua famiglia e al principe Eugenio, sotto il quale egli avea

militato. Bentosto intervenne il governo di Napoli, e fece sospendere gli scavi; ma soltanto venti anni dopo, verso il 1736, questi lavori furono ripigliati dal re. Praticossi a Resina una nuova entrata, e si scopersero successivamente il teatro, tempi, edifizii privati, inscrizioni, e medaglie, le quali non lasciarono alcun dubbio sull'identità di queste rovine con quelle della sventurata città di Ercolano, sepolta sotto Tito.

Ciò non pertanto gli scavi, prolungati alla profondità di settanta piedi, erano molto difficili, e richiedevano ragguardevoli spese; venne in mente che, nel 1689, alcuni contadini avevano rinvenuto, sul terreno addimandato Civita, alcuni ruderi antichi. Fu ricercata Pompei nel 1748, sotto i monti di cenere, e in breve si vide che con molto minore spesa, potevasi scoprir tutta l'intera. Ciò che doveva imprimere a queste nuove scoperte un carattere affatto diverso dalle antiche, egli è, che si aveva qui una città colle sue strade, con le sue pubbliche piazze, i suoi portici, la quale riviveva d'un tratto all'aere puro, e sotto il bel cielo d'Italia; mentre dall'altro lato non si possedevano che catacombe, una miniera di antichità, miniera di straordinaria ricchezza, ma fredda, oscura e sepolta.

Questo duplice successo consigliò alcuni tentativi dal lato di Stabia, nel sito in cui presentemente è edificata la città di Castel-a-Mare, e vi si scopersero diffatti alcuni ruderi preziosi; ma il caro dei terreni fece ben

presto abbandonare gli scavi; mentre quelli di Ercolano e di Pompei, spinti con ardore alla fine del secolo decimottavo, ricevettero nuovo impulso sotto l'amministrazione francese, la quale colla sua consueta attività fece esplorare tutto il ricinto della città. Finalmente le ricerche divennero sempre più produttive dopo la ristorazione del 1815, e singolarmente dopo l'avvenimento al trono dell'attuale monarca.

Gran numero di opere furono intraprese per far noto all'Europa tutte le ricchezze acquistate dal governo di Napoli. Fin dal 1755, comparve un catalogo delle antichità ragunate in diciannove anni nel museo di Portici; e nel 1757, cominciò la stampa della magnifica opera degli accademici di Ercolano, opera che racchiudesi oggidì in otto volumi in folio.

Noi non citeremo che per ricordo i due volumi in quarto di Monsignor Bayardi, alla fine de' quali l'autore non fa che giungere dalla Sicilia, col fondator di Ercolano e coi buoi di Gerone.

La grand' opera di Mazois, cominciata nel 1812, e terminata nel 1838 (1), ha per oggetto principale la descrizione e l'esatta rappresentazione de'monumenti architettonici, ed è per questo particolare modello unico. Vi si trovano inoltre preziose osservazioni sovra alcuni oggetti d'antichità scoperti negli edificii pompeiani.

(1) *Ruine di Pompei*, 4 vol. in folio, presso Firmin Didot: il 4 vol. fu compilato da Barré.

Nel 1824 poi ebbe incominciamento la pubblicazione del Museo Borbonico (1), destinato a riprodurre tutti gli oggetti d'arte che formavano dapprima i musei di Portici e di Napoli, e che furono definitivamente raccolti nel palazzo *Degli Studii*. Questa descrizione comprende, come il nominato Museo, oltre le antiche, statue e quadri de' tempi moderni, e anche parecchi monumenti del medio evo e del risorgimento dell'arte. Ella prosegue tuttavia con meritato successo.

Fra i lavori intrapresi dagli stranieri con la medesima intenzione, si possono citar quelli de' signori Ternite e Zahn, a Berlino (2), Goro, a Vienna (3), Goldicutt, a Londra (4), e finalmente i due volumi di sir William Gell, la cui prima parte fu tradotta dall'inglese, e pubblicata a Parigi con rilevanti giunte, dal medesimo autore delle incisioni di quest'opera (5).

La maggior parte di questi libri sono assai voluminosi, e di gran costo. Nostra intenzione nel pubblicare una novella opera che sia il sommario delle altre, si fu di offerire agli artisti la collezione di tutte le antichità trovate nelle città vesuviane, non eccettuati i medesimi edificii, la qual collezione vuol essere ad un tempo completa, portatile, di modico prezzo, e facile a completarsi. Noi l'abbiamo resa perfetta quanto ci fu possibile,

(1) *Museo Borbonico*, 1 vol. in 4 ogni anno, con tavole incise a bolino.

(2) In folio, in tedesco.

(3) Id.

(4) In folio, Londra, 1825.

(5) Un vol. in 4, Parigi, 1827.

non lasciando veruna delle grandi opere che siam per passare in disamina, e paragonandole tutte tra esse togliendo di ciascun oggetto il disegno più corretto e più vero, traducendo, o rifondendo, quando era mestieri, le più esatte e le meglio intese descrizioni. Noi dobbiamo avvertire che per le investigazioni filologiche, gli accademici d'Ercolano furono quasi sempre nostre guide; e veramente noi abbiamo compendiato sovente le loro deduzioni archeologiche, e alcuna volta modificato il lusso delle loro citazioni; quindi noi abbiamo sobriamente avventurate le nostre conghietture a fianco le loro, e talvolta noi abbiamo raddrizzato alcun errore. Finalmente noi ci siamo procurati alquanti disegni inediti, mercè i quali possiam dire che l'opera nostra, atta a supplire a tutte le altre collezioni, non può ella stessa venir surrogata da veruna.

Nuove combinazioni di compilazione, di tipografia e d'incisione, ci hanno permesso di ridurre a comodo formato descrizioni di considerabile estensione, e incisioni di gran dimensione. Rispetto alla disposizione delle materie, noi non abbiamo voluto seguire nella nostra opera l'ordine cronologico delle scoperte, nè quello de' luoghi; a noi punto non piacque, ciò che si sarebbe potuto in teoria proferire, e difficilmente eseguire, classificare i nostri monumenti secondo l'epoca alla quale apparteuevano in origine, raccogliendo quello ch'era etrusco o pelasgico, quindi il greco, il romano

della repubblica, e finalmente il romano dell' impero. Noi abbiamo scelto un piano più atto ad agevolare le ricerche degli artisti che consulteranno la nostra opera, e l'abbiamo diviso in due grandi parti: *Pittura* e *Scultura*, suddivise ciascuna in parecchie serie, che noi esamineremo dopo alcune osservazioni preliminari.

Per molto tempo il governo napoletano vietò copiare le pitture antiche, e questa proibizione ha dato luogo a un fatto assai curioso.

In onta alle precauzioni alcuna volta esagerate con cui erano guardati gli affreschi del museo che in quel tempo era a Portici, alcune copie furtive fatte vennero per mezzo di ricordi, e il pubblico le ricercava con tanta maggior avidità, quanto che ell' erano più rare, e con più riserbo vendute. Giuseppe Guerra, pittore veneziano, stabilito a Roma, mentre mancava di lavoro, quantunque non assolutamente sprovveduto d' ingegno, imprese ad innalzare, con una frode anche più ardita, l'edificio della sua fortuna. Guerra non si avventurò solo a spacciar copie di antiche pitture, ma vendette quelle pitture medesime. Egli dipinse differenti affreschi di antico stile sovra frammenti d' intonaco, e li cesse ad alcuni amatori, confessando loro, sotto sigillo di alto segreto, averli acquistati egli medesimo da un qualche sovraintendente agli scavi napoletani. Fecesi rumore per ciò a Napoli, dove invano cercavasi il colpevole; ma per indizii positivi ricavati da Roma i

direttori del Museo fecero in sulle prime secretamente comperar tre degli affreschi che giravano in questa capitale. Quindi uno dei loro agenti portossi dal Guerra medesimo, chiedendogli l'Achille e il Chirone, allora già incisi e pubblicati nel primo volume della antichità di Ercolano. Guerra, senza diffidenza alcuna, fece la copia, o, meglio, l'imitazione domandata, mentr'egli non poteva lavorare coll'originale sott'occhio. In questa copia da lui sottosegnata si conobbe esattamente lo stile dei tre affreschi acquistati; i medesimi sforzi per raggiungere un modello veduto alcun poco solamente da lungi; le medesime differenze sfuggite in onta a questi sforzi, e sovrattutto perfetta analogia delle copie fra loro, quantunque scorgessesi molta differenza ne' modelli. Il governo di Napoli a nulla si valse della sua influenza nello Stato pontificio per far redarguire il Guerra. Limitossi a esporre le quattro imitazioni unite agli originali, con una illustrazione diffusa, onde por sull'avviso i curiosi contro ogni frode di genere siffatto. Guerra, più non potendo alienare false antichità, ripigliò, non senza qualche profitto, l'uso legittimo del suo pennello. Dopo l'aneddoto riferito, non recherà più maraviglia di non incontrare nella nostra collezione tutto ciò che fu smerciato in Europa come proveniente da Pompei: gli imitatori di Guerra ci hanno trovato in guardia.

In tutto il corso di quest' opera ci siamo serviti

del vocabolo *affresco*, parlando delle parietarie pitture da noi riprodotte. Adopriamo questo vocabolo secondo l'uso generale, che lo applica a tutti i dipinti di simil genere, ma preghiamo poi i nostri lettori a non concludere che secondo noi gli antichi abbiano sempre impiegato i lor colori sull' intonaco ancora fresco. Appar manifesto ch'essi dipingevano anche a guazzo od all'acquerello con colori preparati colla gomma, ovverossia con altro gener di glutine (1). Se ne rinvengon le prove in gran numero di dipinti del museo, i cui colori non solamente si alterano, ma si staccano anche, e si separano dall'intonaco del muro; vedesi inoltre alcuna volta ricomparire una tinta primitiva a misura che cade lo strato superiore; locchè non può aver luogo in un affresco. Sappiamo eziandio che tutti i colori non resistono alla calce, e che, per conseguenza, non sono atti all'affresco: tali erano, fra i colori in uso appresso gli antichi, quelli che appellavano *purpurissum*, *indicum*, *coeruleum*, *melinum*, *auripigmentum*, *appianum* e *cerussa*. Ora è manifesto che i nostri pittori furono di rado trattenuti da questa restrizione, adoperando le tinte più ricche. Questa semplice osservazione basterà a prevenire le inesatte interpretazioni della mente nostra.

Aggiungeremo ancora che punto non ignoriamo, come tutte le antiche pitture, senza eccezione, non erano parietarie, mentre alcuna volta dipingeasi sovra

(1) Plin., XIII, 11; XXVIII, 17; XXXV, 6; Vitruv., VII, 10.

tavole di legno, sovra pelli o membrane (1), ed anche sulla tela, come ne veggiamo un esempio in quella colossale immagine di Nerone, alta centoventi piedi, che fu consunta dal fuoco nei giardini di Mario (2). Ne fornisce le prove la stessa opera nostra nelle pitture, che rappresentano e una dama che al cavaletto dipinge, e un Pigmeo che dipinge nella guisa medesima. Avemmo occasione in altra opera di riconoscere esistere, nel tempio di Venere, uno spazio della muraglia apparentemente destinato a ricevere un dipinto sospeso: abbiamo anche raccolti alcuni fatti di tal genere, nelle nostre osservazioni sulla pornografia degli antichi. Quindi ci dorrebbe che un dotto Archeologo che parteggiò esclusivamente per questo genere di pittura, avesse creduto che noi negassimo sì evidente verità; ma noi non vogliam neppur che l'eccezione si usurpi il posto della regola generale, per cui intera conserviamo la stima già professata pei lavori, che diedero alla parietaria pittura un generale uso nella decorazione degli antichi edifizii. Noi ci siamo anche dichiarati e tuttavia ci dichiariamo per le idee recentemente ammesse sulla architettura dipinta. Noi crediamo che in queste idee si trovi l'intelligenza de' secoli passati dell'architettura, e forse la previdenza del suo avvenire.

La prima serie delle *Pitture* componesi delle

(1) Plin., XXXV, 11.
(2) Plin., XXXV, 7.

Decorazioni, la maggiur parte architettoniche, che adornan le pareti delle sale di molti edificii. I decoratori, e ornatisti del seculo nostro ci troveranno modelli e soggetti atti ad inspirarli. Questa parte dell' opera non sarà inutile agli stessi architetti, sì perchè chiamati sono a dirigere la decorazione degli edifizii da essi costrutti, sì perchè possono trovare in queste architettoniche fantasie, mutivi che, ridotti a meno bizzarre propurzioni, diverrebbono applicabili a reali costruziuni. L' antiquario e l' archeologu incuntreranno pure in questo volume alcuni suggetti respondenti agli studii loro e alle loro continuate ricerche; dovunque truvansi figure ed emblemi mitulogici, attributi drammatici u religiusi atti a rischiarare alcuni punti controversi; qui e qua rivelansi alcuni precipui tratti, che non furuno da alcuni ricordati nella storia dell' arte.

La seconda serie, che comprende i *Dipinti*, è la più estesa, siccome quella che è anche fuor d' ogni dubbiu la più importante e la più curiosa: essa rischiara ad un tempo co' suoi argomenti la mitologia e la storia de' secoli eroici; cui particulari, la scienza del custume, e per cunseguente, l'arte drammatica, come pure l'antichità prupriamente detta, e finalmente, colla composizion ed esecuzione dei dipinti, la medesima arte muderna, che ha pur qualche cosa da apprendere dagli antichi.

Quello si è detto conviene eziandio alla terza serie che comprende le *Figure isolate*.

La quarta, che componesi di *Fregi*, ha relazioni diverse sì colla prima, per la sua architettonica destinazione, sì colla seconda, pei soggetti ch'ella abbraccia.

La quinta è formata di *Paesaggi*. Essa offre particolari tuttavia nuovi per molti artisti; essa può insegnare come debbano essere composte le città, le ville, i più semplici edificii, in un paesaggio storico, il cui argomento appartenga all'antichità. Lo stesso Claudio Lorenese avrebbe molto avvantaggiato sull'arte, nell'esaminar queste tavole. Fra queste vedute di edificii, alcune solamente confermeranno ciò che si è detto intorno la profonda cognizione che gli antichi aveano delle regole della prospettiva sì aerea (1) che lineare (2).

I *Mosaici*, sesta serie, sono accompagnati da una particolar introduzione.

Nella seconda parte dell'opera la prima serie comprende non solamente le *Statue* di bronzo, ma quelle ancora di marmo, che si rinvennero nelle città del Vesuvio. Qui figurano pertanto quei capi d'opera che venuti sono a porsi a fianco de' più celebrati, cioè il Mercurio seduto, la Venere che staccasi dal piede uno dei suoi sandali, e finalmente il Fauno dormiente. Questa parte comprende pure alcuni bassi-rilievi.

La seconda serie, quella de' *Busti*, è più che non sia agli artisti diretta agl' istorici ed agli iconografi. E'

(1) Filostr., *Imag.*, I, 4 e 13; II, 20.

(2) Vitruv., I, 2, V, pref.

non sembra che questi ultimi abbiano completamente esaurite le ricerche che offerto loro hanno gli scavi.

La terza si compone di *Lampade, candelabri, vasi, minuterie ed utensili* di ogni specie. Gli artisti che lavorano i metalli, orafi, minutieri e fonditori, vi troveranno forme e combinazioni, applicabili forse, con leggere modificazioni, a' bisogni che fa sorger la moda del secolo.

Nulla abbiamo da aggiungere intorno al *Museo segreto,* al quale, a guisa di proemio, unimmo schiarimenti ed apologie che più erano all'uopo.

Non giustificheremo qui alcune opinioni svolte nel testo, le quali, mancando di argomentazione e sviluppo, parer potrebbono ardite, nè rischiareremo alcune altre che sembrar potrebbono oscure, mentre non le abbiam per avventura sufficientemente tolte dalla discussione di ipotesi contraddittorie. Non negheremo gli errori ne'quali caduto fosse il traduttore negli squarci tradotti; nè i difetti a cui va incontro la sollecita pubblicazione di una opera e una troppa presta compilazione. Le scuse mal fondate aggiungono un peccato di più ai peccati dello scrittore; le scuse valide annoiano il lettore che sa ben prevenirle. Ciò non pertanto vi ha un punto che potrebbesi dimenticar facilmente, e che importa pròvare. Quest'opera non fu pubblicata di seguito incominciando dalla prima serie, e proseguendo alla seconda, compiuta la prima; ma parecchie serie compilate ad un

tratto hanno dovuto procedere di pari passo. Quindi avranno luogo alcune ripetizioni, contraddizioni, più che reali appareuti, nate dalle diverse fonti a cui abbiamo attinto. Noi confidiamo sull'indulgenza del lettore, per difendere con la critica questa incongruenza, e per definitivamente attribuirci, nei casi dubbiosi, l'opinione che meglio si accorda col criterio universale, secondo a ciascheduno è più a grado. Così nel dare un'interpretazione riguardata da noi come nuova dell'iscrizione incisa sui sigilli dello spettacolo, noi non ci ricordiamo di avere esaminato altrevolte una simi le opinion e di averla rigettata. Noi finalmente l'adottiamo, ma per novelle cagioni, le sole che reputiamo valevoli, siccome l'ultimo giudizio nostro.

Il testo di quest'opera non fu continuato e compiuto dallo scrittore cui era stato affidato in origine. Il sig. Bories, distolto da altri lavori, ha estesi alcuni fogli delle prime tre serie delle pitture, non che della prima de'bronzi. Io solo diedi termine al resto. Egli era mio obbligo di ciò avvertire, mentre temeva del paro usurpar lodi dovute al mio colloboratore, e far cadere sovr'esso il biasimo da me meritato.

L. Barrè.

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE

PITTURE

Prima serie

DECORAZIONI ARCHITETTONICHE

TAVOLA 1 E 2

Questa pittura architettonica, ritrovata con le due che seguono negli escavi di Pompei, attira l' osservazione per l' originalità e la moltitudine degli ornamenti che la compongono. La sua lunghezza e la sua forma appalesano ch' essa dovea bastar solo alla decorazione d' una delle pareti d' una sala.

L' architettura, di giallo oscuro, staccasi sovra un fondo d' un giallo meno oscuro, e gli ornamenti che la abbelliscono sono bianchi. Avvi nel mezzo un quadro che sarà soggetto delle dilucidazioni nostre alla nona tavola della seconda serie di pitture: lo circonda un piccolo e stretto panneggiamento bianco.

I tritoni, i grifoni, i delfini e pavoni, le sfingi e le tigri che sono sparse qua e là nella nostra pittura, sono d'un biancastro oscuro giallo, le ghirlande verdi; tanto i due vasi dipinti sullo zoccolo, quanto le patere pendenti dal mezzo delle ghirlande sospese ai due lati dello zoccolo, hanno colore bronzino; le figure sono color di carne; il mascherone di mezzo è rosso, e circondato da verdi ornamenti.

Le due figure alla cornice superiori stringono in mano dei ramuscelli. L'una delle due altre figure inferiori alla pittura tiene anch'essa un ramoscello, e l'altra ha velato il capo, e sembra che porti una tazza. Sono dipinti due busti nei medaglioni laterali, uno dei quali è distinto da una cornucopia; l'altro non è caratterizzato da verun attributo.

Sembra che questa pittura architettonica sia stata fatta per ricordanza del culto di Bacco. Di fatti, il quadro dipinto nel mezzo tiene una qualche analogia col culto di questo dio: le tigri, i grifoni e gli altri animali mitologici gli convengono perfettamente; ci si offrirà occasione di parlarne altrove. Le patere hanno col dio delle vendemmie una relazione che non si porrà in dubbio: i ramoscelli nelle mani di alcune figure, il velo sul capo di alcune altre indicano sacrificii o cerimonie religiose. Finalmente il medaglione rappresentante una donna che stringe in mano un cornucopia, può offrirci l'immagine di Cerere, secondo

alcuni madre di Bacco, e l'altra l'immagine di Venere di cui Bacco era amico (1).

Sine Cerere et Libero friget Venus (2).

TAVOLA 3.

Questa pittura nel buon gusto gareggia con l'antecedente, ma siede inferiore nella regolarità e nell'accordo della prospettiva. Anch'essa formava sola l'intera decorazione d'una delle pareti d'una sala.

Il fondo è un cielo azzurro con nubi. Fuorchè il fregio ch'è nero e alcune statuette che sono bianche, tutta l'architettura è di color bianco; l'arco è meno oscuro. I vasi collocati sulla cornice ed i tritoni sono d'un rosso pallido. Il pilastro di mezzo, da cui pendono un tirso, una testa di bue e un rosso panneggiamento; l'interno dell'edifizio circondato di una chiave dell'armatura e le balaustrate che servano il vestibolo dove si trova un Priapo, sono di colore giallastro. Il fregio, ornato di alati cavalli, ha il medesimo colore; i cavalli sono bianchi, le sfuggenti colonne sono d'un giallo biancastro. Il basamento e il terrazzo sono tolti dal naturale, e le superiori pietre brune.

Pare che il subbietto di questa pittura non altro possa essere che un tempio. Il Priapo che si vede nell'atrio non basta a persuadere che fosse sacro ad

(1) D'Arnaud, *de Diis παρέδροις*. (2) Terenzio, *Eunuch.* IV, 5, 6.

una divinità secondaria. Il tirso sospeso ad un pilastro potrebbe determinare che lo fosse a Bacco, se i tritoni e le conchiglie a Venere particolarmente non appartenessero. Priapo, come altrove dimostreremo, tanto converrebbe a Bacco, quanto a Venere. I capitelli delle colonne esteriori sono di ordine corintio, ma non le basi; queste sembrano appartenere prospetticamente a cagione dei lor capitelli all'ordine dorico; ma in rapporto della semplicità loro si approssimano al toscano.

TAVOLA 4 e 5

L'estensione e la forma di questa pittura addimostra che anch'essa ornava la parete d'una sala: Ell'è divisa in più compartimenti, ciascuno dei quali offre un differente soggetto. I quattro motivi superiori, su fondo azzurro dipinti, sono circondati di bruni filetti, e stanno su lunga cornice che imita lo stucco bianco, ed attraversa la decorazione in tutta la lunghezza. Si scorge nel primo uno zoccolo che ne sostiene due altri. Sur uno di questi due zoccoli avvi un paniere, due piccoli pani, che sembrano appartenere per la lor forma a quella particolar specie che i Romani chiamavano *quadrae* (1) ed i Greci τετράτρυφοι (2),

(1) Orazio, I, *Ep.* XVII, 49; Marziale, III, *Ep.* 76 e IX, *Ep.* 95; Giuvenale, V., 2.

(2) Esiodo, Ἐργ. 440.

certo perchè duplicatamente suddivisi. Un pane di maggiore grossezza e di varia forma è posto sopra lo zoccolo, anzi cui si trova un bacino argenteo ricolmo di pasticcierie; forse le *placentae* ovvero le *scriblitae*, di cui si ragiona in alcuni autori latini (1). Il secondo rappresenta il mare e dei pesci, fra i quali si scernono due grosse triglie ed una lampreda; stanno nell' estremità alcune pietre; tutto quanto è di color naturale. Nel terzo e sopra uno zoccolo, vi sono due vasi di colore bronzino; l'uno sopporta una passera (2), l'altro un bacino dello stesso colore contenente delle ova. Sopra lo zoccolo appoggiasi un terzo vaso, del colore di terra cotta, e porta una iscrizione che indica il nome del proprietario (3), o quello della fabbrica, o quello del vino, o forse anche quello del consolato sotto cui venne raccolto (4), o quello del paese che lo produsse (5).

I popoli Italiani doveano conservare i loro vini con la massima precauzione, giacchè Plinio annovera ventiquattro specie di vini celebri, due terzi dei quali appartenevano alla sola Italia (6). I vini di Pompei, se gli si vuole dar fede, non erano bevibili che vecchi di dieci anni, ma tanto focosi, che chi ne beveva,

(1) Marziale, III, 17; Ateneo, XIV, 13.

(2) Vedi in quest' opera la tavola XX della 2.ª serie delle pitture.

(3) Plauto, *Rud.* II. V, 21.

(4) Plinio, XIV, 14 e 21; Orazio, I, *Ep.* V, 4.

(5) Plinio, *ivi*; Plauto. *Poen.* IV, 2, 14: Giuvenale, V. 34.

(6) Plinio, XIV, 11.

restava molestato dai dolori di capo fino all' ora sesta del dì seguente (1). Quattro augelli, di varie penne e candido becco, sono al muro sospesi, a cui attaccossi pur anco una specie di salvietta bianca. Finalmente nell' alto dell' ultimo spartimento si scorge un mucchio di monete d' oro; indi un sacchetto, e un altro cumulo di monete d' oro e d' argento insieme unite; di sotto un calamajo bianco, con una penna giallastra, una pergamena a metà rotolata; alcune tavolette aperte con iscrizioni e una penna, ed altre chiuse ricoperte di caratteri e sospese ad un chiodo. La fascia che attraversa tutta la pittura inferiormente alla cornice di stucco, è verde; il fondo dei due spartimenti laterali è rosso; e i due quadretti, che occupano il mezzo, hanno contorni bianchi e neri, e rappresentano alcuni paesaggi a color naturale dipinti. I gran quadri, tracciati nel mezzo dei due spartimenti laterali, sono bianchi; e gialli i fiorellini che gli adornano. Il fondo su cui staccano i due spartimenti e quello eziandio dei quattro stilobati è giallo, invece le lor corniciette e contorni son verdi: bianco il fondo dell' altra architettura. Le ghirlandette son verdi, i delfini gialli, i due candelabri rossi su fondo nero, i globi che adornan le loro estremità superiori, color di bronzo; azzurrine le conche che stanno di sopra; il fogliame de' candelabri e dello zoccolo che termina

(1) Plinio XIV, 6.

la pittura è parte giallo e parte bianco. Il fondo degli ornamenti di mezzo è rosso, quello del panneggiamento, che imita una vela, è giallo; i contorni delle due figure di mezzo bianchi. Il gruppo della baccante e del fauno è ritratto in grande in quest'opera, ove s'illustra il Museo secreto.

TAVOLA 6 e 7

Fa mestieri credere che i soggetti di questa pittura architettonica, e di tutte l'altre del medesimo genere, da Vitruvio chiamate col nome generico di *expolitiones* (1), altro non sieno che soggetti a capriccio, coi quali i pittori e gli ornatisti abbellivano gli appartamenti. Nelle composizioni di simil genere, come si può da questa tavola scorgere, sacrificavasi sempre la verità alla convenienza degli ornamenti. Poco si curavano di comporre le piante degli edifizi con verità od almeno verisimiglianza; di disegnare una prospettiva giusta; di osservare nel corrente di tutta la composizione lo stesso orizzonte, lo stesso punto di vista e la medesima distanza; il talento del pittore era l'unica legge. Bisogna tuttavia confessare che quantunque sì poco gli antichi ornatisti rispettassero le regole dell'arte, erano le loro decorazioni degne soventi di molte lodi, nè mai assolutamente cattive. Gli intelligenti concedono

(1) Libro VII, cap. 5.

loro una tale vivacità nella composizione, un accurato fare, arditezza nel pennelleggiare e nei tocchi intelligenza perfetta. Sembra che Ladio, pittore del secolo d'Augusto, sia stato il primo a decorare con pitture architettoniche l'interno degli appartamenti. *Instituit amaenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera* (1). Da questo fatto risulta che l'uso delle pitture architettoniche sarebbe posteriore a quello delle decorazioni di quadri, il quale ascende all'antichità più remota. Ma Vitruvio, nelle sue particolarità sovra le *expolitiones* non ricorda il nome dell'inventore, nè dell'epoca in cui nacquero. Propende a conghietturare, che sieno state progressivamente adottate, e che dopo il primo tentativo d'imitare le vene del marmo sopra gli intonacati, gli ornatisti passassero a dipingere sulle pareti colonne, cupole, edifizii, paesaggi ec.

La decorazione architettonica della nostra tavola con maggior ragione s'attribuirà piuttosto che ad un architetto ad un pittore. Essa è incompleta: il colonnato circolare sembra esserne il mezzo, e senza dubbio in tal caso manca a sinistra quello che sovrabbonda a destra: onde non la si può considerare che quale unione di varii colonnati, nei quali malgrado tanti difetti e tante inesattezze, da per tutto si riconosce l'ordine ionico. Questa composizione tutta fantastica, e di

(1) Plinio, XXXV, 4.

gusto arabesco può illustrare un luogo di Vitruvio, ove in un nobile artistico sdegno riprova i pittori del suo tempo che non s'appagano, come gli antichi, del vero nè del verosimile, ma fanno per esempio *canne* o *candelabri* invece di colonne, e degli *harpaginetuli* (spire intrecciate fra loro) a guisa di comignoli. Gli è certo che le proporzioni delle colonne sono esagerate e in qualche modo giustificano la critica di Vitruvio. L'armatura di legname che è sorretta dalla colonnata circolare del mezzo è senza dubbio un *harpaginetulus* di Vitruvio di cui egli biasima la bizzarria. Se diam fede a Perrault, non avrebbe tocco il suo scopo Vitruvio descrivendo arabeschi e criticandoli severamente; non solo non avrebbe atterrato questo genere appo gli antichi, ma invece datane idea, e offerto un modello ai moderni. Questa osservazione non sembra fondata; e pare indubitabile che gli arabeschi invece non vennero obbliati giammai. S. Bernardo rimprovera ai Monaci di Cluny lo scandalo cagionato dagli arabeschi dei quali faceano ornare le mura dei loro chiostri. Si osservò finalmente nei due assiti della nostra pittura la divisione dei loro compartimenti, e le ghirlande che legano insieme le varie parti dell'edificio.

TAVOLA 8.

Questa pittura ha lo stile dell' anteriore, anch' essa incompiuta e tronca. La larga fascia con cui finisce formava certamente il cornicione d' una decorazione inferiore, e si divide in tre parti. La prima, in luogo d' architrave, è ornata di ali e di polloni di vite, alternamente disposti. La parte superiore rassomiglia ad una cornice, o piuttosto ad un cordone grondatojo decorato. La parte di mezzo non è che un fregio, od un *zooforo* (da ζῶον, animale, e φέρω, porto), nome che gli antichi davano ai fregi la cui decorazione era formata d'animali (1): qui vi sono augelli disposti a due a due, sostenenti corone, e sostenuti alternamente gli uni da padiglioni, gli altri da conche. Ogni coppia è divisa da una testa circondata da ornamenti.

A sinistra del quadro vi sono tre specie di padidiglioni; quello di mezzo è quadrangolare, nè lascia scorgere che cinque colonne. I due triangolari a' lati sono men grandi e meno alti; le loro colonne, benchè senza base, appartengono all' ordine ionico; appoggiano sovra uno zoccolo segnato di piccoli vani e

(1) Filandro, cap. 3, lib. III di Vitruvio.

coronato di un cornicione, il cui fregio si adorna di modiglioni.

La simmetria che regna fra i due padiglioni triangolari e le ghirlande fà presumere che il portico quadrangolare formasse il centro di tutta la decorazione.

A destra comincia un portico dell'ordine stesso dei padiglioni, il di cui basamento è decorato da tre aperture che rassomigliano a finestre.

L'intervallo fra il portico e gli altri tre è riempiuto da una specie di padiglione o baldacchino, sul quale sta un quadro che contiene un animale marino: pende dal mezzo un canestro. Questa pittura vien detta una decorazione in onore di Venere o d'Iside.

TAVOLA 9.

Questa pittura formava l'intera decorazione d'una parete. Il fondo dello zoccolo è nero; i filuzzi, che in tutta la sua lunghezza lo adornano, bianchi, verdi le ghirlandelle; i cigni e la testa di bue (1), d'un giallo chiaro. La parte superiore della decorazione è su fondo giallo; le colonnette e il resto dell'architettura

(1) Plinio, VIII, 45.

hanno una tinta giallastra; i due altri lati che imitano una costruzione in travertino, sono d'un giallo oscuro. Le due figure simmetricamente poste al disopra, vestono un panneggiamento di colore cangiante tra il verde e la porpora: l'una di esse legge un papiro. I due genii laterali sono al naturale dipinti, con ali verdi e un piccolo panneggiamento rosso. L'uno d'essi tiene in una mano una patera, e nell'altra un vaso di cui non si può determinare la forma. Il quadro di mezzo che rappresenta una baccante ed un fauno sarà dato in grande ed illustrato nella serie a cui appartiene. Le due maschere sono di colore carneo, e le lunghe corna che le sormontano permettono d'affermare che appartengono a Bacco.

La figura coricata sulla cornice è dipinta al naturale, semi-velata da un rosso panneggiamento. I cigni posti sul padiglione al disopra la sua testa, e il dardo di cui s'arma una mano (1), fanno riconoscere Venere. L'ali del genio, che ignudo e ritto in piedi si scorge dall'uno de' lati, son rosse, come pur quelle de' grifoni superiori alla nicchia dove è il genio.

Chi volesse dare un'intenzione alla pittura oltre l'armonia e la grazia, potrebbe riferirla a Bacco.

(1) *Thes. Brand.* t. I, p. 17.

La Baccante, le maschere con le corna, Venere, gli Amori, giacchè i tre geni non ponno esser altro,

> Nuda Venus picta est, *nudi* pinguntur Amores (1);
> Et puer est, et *nudus* Amor: sine sordibus annos,
> Et *nullas vestes*, ut sit apertus, habet.
> Quid puerum Veneris pretio prostare jubetis?
> Quo pretium condat, non habet ille sinum (2);

prestano una qualche verosimiglianza a questa interpretazione.

TAVOLA 10.

Non si ammira giammai abbastanza la disposizione felice e la grazia della architettonica decorazione che forma il suggetto di questa tavola. Tutta la composizione s'appoggia sovra un basamento, il di cui fondo nero è attraversato da verdi ghirlande sospese con nastri d'un rosso chiaro, che sostengono un canestro giallo. Le due faccie laterali dello zoccolo sono rosse e circondate da cornici bianche. Il resto della pittura è su fondo giallo, ma più oscuro: una fascetta bianca è sospesa all'ornamento superiore, e si unisce

(1) Ovidio, *Amor.* I, 10, 15. (2) Piteo, lib. I.

all' inferiore ricadendo dai due lati. Il pavone, i grifoni, le due cassettine aperte e poste sui due pilastri laterali, imitando la costruzione travertina e la testa bacchica sospesa all' architrave, sono d' un giallo chiaro. Il medaglione di mezzo che rappresenta Venere rustica e Amore, sarà dato in grande in una tavola della seconda serie.

TAVOLA II.

L' irregolarità e l'originalità capricciosa di questa decorazione architettonica, sono piene di gusto e di grazia. La costruzione esterna, i varii ornamenti, i grifoni, le figurine disegnate su fondo nero, sono dipinti a imitazione d' un marmo bianco. Il carro della Vittoria, e la figura alata sospesa nel mezzo dell' arco che sostiene una specie di lampada a più becchi, hanno la medesima tinta. La ghirlanda che pende dalla lampada è verde. Al basso, dietro un balaustro ornato di tre piccole sfere su cui un fiore o una croce, vi è una figura dipinta al naturale. Il manto è azzurro e ricopre una tunica verde a lunghe maniche: sulla fronte ha una corona d' oro; la specie d' altare che porta sul

balaustro, e l'altro vase che la figura tiene in sue mani, sono dello stesso metallo.

Se si volesse a quest'edificio assegnare una destinazione qualunque, si potrebbe chiamarlo un arco di trionfo. Gli antichi ne costruivano di più specie; di semplici, ch'essi chiamavano *arcus;* e di composti con quattro porte, e talvolta anche più, che appellavano *Jani* (1). Era prodigiosa la loro altezza, che vinceva talvolta quella dei templi medesimi (2); e sul comignolo collocavano tempietti con statue ed altri ornamenti (3). Questo spiegherà l'originalità della nostra pittura e de' suoi *acroteres* (così chiamavansi gli ornamenti che decoravano il vertice degli edificii (4)).

La quadriga, che fu mai sempre usata nelle pompe e nelle trionfali ceremonie, avrebbe maggior rapporto coll'arco di trionfo di quello che sia la biga condotta dalla Vittoria (5). Questa osservazione potrebbe far dubitare sulla destinazione del nostro edificio, e perciò

(1) Svetonio, *Domit.* XIII; *Ottav.* XXXI; Tito Livio, XLI, 27; Cicerone, *de N. D.*, II, 27; Plinio, XXXIV, 6; Marlian. *Topogr. Urb. Ro.* II, 14; Fabrizio, *Descript. Urb. Ro.*, cap. 14; Boulenger, *de Triumph.* cap. 2.

(2) Plinio, *Paneg.* LIV, 4.

(3) Plinio, XXXVI, 5.

(4) Vitruvio, III, 12, e i suoi commentatori.

(5) Floro, I, 5; Buonarroti, *Etr. Reg.*, Tav. 48 e 49; Dempster, III, 36; Svetonio, *Domit.* XIII; Prudenzio, *Simm.* II, v. 555.

si chiese se la biga (1) che contendeva alla quadriga l'onore di sollevare la polve del circo, non indicherebbe forse esser questo un frammento di luogo costrutto pegli spettacoli; ovvero d'un ginnasio, o di terme che avessero eziandio il loro ippodromo (2).

Più oltre si spinse la supposizione, e si disse che quest'arco di trionfo potrebbe essere quello innalzato pel quinto ed ultimo trionfo di Cesare. Allora, malgrado la simiglianza della principale figura con quella d'una donna, sia per i lineamenti della faccia, che per la capigliatura e la forma del vestimento, fu creduta il ritratto del vincitor delle Gallie, della Gran Bretagna e della Spagna, approfittando di alcune parole di Svetonio (3) che giustificherebbero questa ipotesi sino ad un certo punto. Venne ricordata la corona ancora con pietre preziose (4) decretatagli dal Senato; finalmente le tre piccole sfere collocate sul balaustro indicherebbero le tre parti del mondo conquistate da Cesare, e il libro sospeso nell'interno dell'edificio sarebbe il libro

(1) Plinio, XXXIV, 5; VII, 56; Pausania, V, 8; Schaeffer, *de Re vehic.* II, 11; Begers, *Th. Br.* p. 294.

(2) Vitruvio. VII, 5.

(3) *In Jul.* XLV.

(4) Dione, XLIV, §. 6, p. 243; e XLV, § 6, p. 273.

degli ordini, *liber mandatorum*, che i consoli e i generali romani ricevevano dal senato.

Passò per mente ad alcuno persino il culto della Gran Madre che avea un tempio ad Ercolano. Con questa spiegazione, la principale figura sarebbe una sacerdotessa.

TAVOLA. 12.

Questa con la precedente figura si rinvenne negli escavi di Portici, ed è, come appare all' occhio, del medesimo stile, rassomigliandosi nel colorito del fondo, nell'architettura, negli ornamenti delle cornici, come i griffi e le figurine, nei sopraornati e in tutta la prospettiva interna. Finalmente, la figura equestre corrisponde alla biga della Vittoria, e la donna collocata dietro il balaustro, affatto simile a quello dell' antecedente tavola, corrisponde alla figura ch' abbiamo detta o un Cesare trionfante o una sacerdotessa della Gran Madre. E' dipinta, com' essa, al naturale; aurei sono gli orecchini, la collana ed i braccialetti; nell' una mano ha la lira, porta una cassettina coll' altra. Il panneggiamento che vela il capo e ricade sulla spalla sinistra è bianco; e la parte inferiore del suo corpo è nascosta da una veste gialla, che sostiene colla sinistra.

Le particolarità di questa pittura non manifestano che molto poco l' intenzioni dell' autore. La figura equestre potrebbe farci sospettare d' un' ovazione che si faceva sempre a cavallo (1), ovvero d' un monumento innalzato per celebrare guerreschi fatti (2), o pubbliche feste (3), o importanti servigi resi alla patria (4).

La nudità della figura principale ci ricorda i giuochi Floreali e le feste Eleusine, celebrate da cortigiane ignude (5). Si sa finalmente che le spartane si denudavano per esercitare nel Ginnasio le membra, e che le suonatrici di flauto e di lira vestivano sempre licenziosamente. La cassettina avrebbe luogo in ciascuna ipotesi, poichè la trovammo e la troveremmo in seguito in mano ad altre donne, che usavanla a riporre gli adornamenti loro, od oggetti che appartenevano ai sacrificii.

La lancia e specialmente la corazza indossata dalla figura equestre, bastano ad assicurarsi della origine romana di questa pittura. *Graeca res est nihil velare: at contra romana ac militaris thoracas addere: Cae-*

(1) Tibullo, I, *El.* I; Aulo-Gellio, V, 6.
(2) Giustino, XI 6.
(3) Plinio, XXXIV, 5.
(4) Plinio, XXXIV, 6.
(5) Ovidio, *Fast.*, V., 279; Lattanzio, I, 12; Valerio Massimo, XI, 10, 8.

sar quidem dictator loricatam sibi dicari in foro suo passus est. (1).

TAVOLA 13.

Questa pittura e la seguente si rinvennero a Pompei ed appartenevano all' edificio chiamato *Panteone*.

Nel mezzo di architettura arabescamente dipinta si scorge una bella suonatrice di cetra, che scende il gradino d'una porta, e pare che sposi al suono dello stromento l'armonia di sua voce. Sopra gli ornamenti della porta una Vittoria, ch'è maravigliosa a vedersi, fa ogni sforzo per moderare l'ardenza di due corsieri più rapidi alle sembianze che il vento. La suonatrice è dipinta con isquisitissimo gusto; lascia con negligenza cadere le vesti che disvelano parte del seno, e discendono sul braccio. Abbandonata al suo entusiasmo, si solleva alla poesia più sublime onde gli infiammati suoi sguardi sembrano misurare come un lampo gli spazii dell' immaginativa; e chi attentamente la rimirasse crederebbe udire unite l'armonia della voce e dello stromento.

Essa è un terzo del naturale. Il suo abito si compone d'una tunica bianca, d'un altra tunica violacea

(1) Plinio, XXXIV, 5: Servio, *Eneide*, VIII, 435; Nicolai, *de Triumphis.*, c. 7, §. 2.

superiore, che dalle spalle le scende sino ai piedi calzati di giallo, e d' un *tunico-pallium* verde, le di cui pieghe concedendo al braccio la libertà necessaria per scorrere sulle corde della cetra, si rannodano in elegante guisa sul fianco destro. Le adorna la fronte una fascia d' oro. Essa con ambe mani suona lo stromento sospeso alla spalla sinistra da un nastro rosso. Non sapremmo mai abbastanza ammirare l' espressione di questa figura, i di cui ampi e graziosi panneggiamenti sono maravigliosamente disposti.

TAVOLA 14.

Questa decorazione corrispondeva all'antecedente; di fatti son simili e non variano che nei soggetti, i quali sono pure del medesimo genere e d' una stessa bellezza. In questa avvi una sacerdotessa vestita d' un *tunico-pallium* bianco con frangie d' oro, che discende innanzi e di dietro sino al ginocchio; il qual vestire rassomiglia molto a quello della Flora del Campidoglio. Lo ricopre una tunica celeste che giunge ai piedi calzati di giallo; cinge alla sacerdotessa le tempie una fascia d' oro; ha pendenti all' orecchia di poco ordinaria forma, e alle braccia due cerchi d' oro. Con un *guttum* nella destra e delle spiche e papaveri nella sinistra esce d' una porta,

e piega certamente verso il luogo ove dee compiere il suo ministero. Il suo atteggiamento è animatissimo, spira la vita dalle sembianze, e i suoi panneggiamenti sono da dotta mano dipinti. Sull' ornamento della porta una Vittoria color d' oro sferza i corsieri della sua biga. Gli antichi immaginarono tale simbolo per rappresentare l' impetuosa velocità della guerresca fortuna; e que' popoli d' allora avean sotto gli occhi un formidabile esempio della rapidità della Vittoria, essi che videro i Romani loro signori, in sì breve ora soggiogar l' universo.

In questa e nella precedente tavola, la figura dipinta su fondo bianco, produce un maraviglioso effetto. Giova a tale proposito osservare che in quasi tutti gli antichi quadri, balzano le figure agli occhi sopra un fondo chiaro e luminoso, e che tale processo presta loro sembianza d' un basso-rilievo e non immaginabile apparenza di verità; del resto, questo processo si fonda snlla natura.

TAVOLA 15.

Si vide in questa pittura una composizione bizzarra che sembra a primo aspetto un ben ordinato edifizio; ma riguardandola con attenzione, l' occhio si smarrisce nelle singole parti, e cerca invano una

qualche simmetria. Il dinanzi è un portico formato di quattro colonne d'ordine composito pei capitelli e le proporzioni. Le basi sono attiche e riposano sovra uno zoccolo, che fingesi piedestallo, attraversato nel mezzo da una grande apertura orizzontale. Il portico è chiuso da un *pluteus* o barriera di legno di media altezza. Di dietro v'è un altro portico d'ordine ionico, meno conservato del primo; la cornice è arabesca, e le metope, di cui è ornata, si avvicinano molto al dorico. Tutte le parti dell'edifizio sono legate fra loro, come il solito, da due ghirlande sospese alla volta del portico posteriore, dal quale partono, e l'una va a destra, l'altra a sinistra dopo aver circondato un piccolo scudo. Non ricordando i difetti che segnano perfetta ignoranza dell'arte, come la disarmonia tra l'altezza delle colonne, degli architravi e delle cornici, potrebbesi dire che il pittore tentò di rappresentare un *pronaos*, cioè il vestibolo d'un tempio, chiuso secondo il costume da una balaustrata di legno, e la vista d'una parte del Foro, che era ordinariamente all'entrata dei templi (1).

TAVOLA 16.

L'originalità di questa pittura trovata negli escavi

(1) Palladio, lib. IV, cap. 8 e 9.

di Portici, la rende degna della nostra attenzione. Sulla faccia d' una pietra che imita una finestra, son dipinte due rustiche abitazioni con personaggi. Presso la prima si è una donna, che tiene una lunga pertica fatta per abbattere i frutti e ῥάκτρια chiamata dai Greci (1). A lato le stanno due fanciulle, l' una ha sul capo una specie di canestro da frutti, detto dai Latini *corbis, quia curvatis virgis contexuntur* (2). Un uomo preceduto da un cane, cammina soccorrendosi d'un bastone; ha il *petasus* sul capo e la bisaccia sul dorso (3). Gli si vede sulle spalle una lunga sbarra, alla estremità della quale stanno sospesi due sacchi. V'è sul davanti una capra; presso l'edifizio superiore, una donna attorniata da due fanciulletti; tre altri fanciulli, più in età, e tutti nudi, a varii atteggiamenti dipinti, sembrano volere esercitarsi alla corsa.

Il piccolo motivo a piedi di questa tavola è dipinto su fondo giallo; le ghirlande son verdi, le capre al naturale, la maschera del mezzo color di carne su fondo ceneroguolo, e i due quadretti laterali neri su fondo giallo.

(1) Polluce, VII, 146; X, 130, e i suoi scoliasti. Vedasi anche Esichio

(2) Isidoro, XX, 9; Polluce, X, 129.

(3) Polluce, X, 43.

TAVOLA 17.

Questa decorazione pare il vestibolo d'un tempio. La chiave dell'armatura e tutta l'architettura sono dipinte al naturale; le due sfingi alate, gli ornati sugli acroteri, gli ippogrifi, i fiori del fregio, le due teste d'Ermete o cariatidi, sono color d'oro. Gli ornati a forma di punte, ovvero le foglie dei sopraornati, per la loro bizzarria sono degni di qualche attenzione; e sembrano i semprevivi conosciuti dagli antichi sotto il nome di *barba Jovis;* ma meglio sarebbe, non volendo prestare all'autore altra intenzione che il suo capriccio, vedere in esse la *persea* in Egitto notissima, che spesso si trova sulla testa degli animali sacri e delle divinità egiziane (1); e ciò con tanto più fondamento che una pianta egiziana non sarebbe fuori di luogo a lato del papavero collocato sul capo alle sfingi, ed anche a lato delle cariatidi, il di cui abbigliamento è identico col più comune alla testa d'Isi. La fascia oscura che è sotto il sopraornato, e che discende di dietro le due colonne traversando tutto il quadro, è di color verde. La fascia esteriore è rossa,

(1) Pignoria, *Mensa Is.*, p. 35. Cupetus, *Harpocr.*, p. 21.

aurei i piccoli ornamenti; le colonne imitano un marmo bianco; il *pluteus*, ch'è sul davanti, è giallo; la fascia inferiore è verde; gli orli e la fascia di tinta chiara, su cui stanno dipinti, d'un colore giallastro; verde la ghirlanda sospesa al soffitto, incerta la tinta dello scudo o disco, e rosso ogni oggetto non nominato da noi.

TAVOLA 18.

Fra molte cose architettoniche, elevasi un *tholus* sofferto da otto colonne di ordine ionico e ornato di punte. Ed esso era propriamente parlando, ciò che noi diciamo cupola: Θολος, κυρίως, καμαρά (1).

> Par facies templi: nullus procurrit in illo
> Angulus: a pluvio vindicat imbre tholus (2).

Il vocabolo *tholus* poscia venne significando la totale superficie, o l'insieme d'un edificio costrutto in rotondo: Θόλος, στρογγυλοειδὴς οἶκοι (3), *Tholus qui est intra rutundus, columnatus* (4). Questa architettura fu esclusivamente usata dapprima nei

(1) Esichio.
(2) Ovidio, *Fast.*, VI, 281.
(3) Esichio.
(4) Varrone, *R. R.*, III, 5, 12.

templi eretti in onore di Vesta (1), più tardi anche ad altre divinità; e leggiamo in Ateneo (2) che la gran nave di Tolomeo Filopatore conteneva un tempio a Venere in forma di *tholus*. Sembra che pure Bacco ne avesse uno simile.

Gli antefissi che ornano la parte superiore della cupola si rinvengono eziandio nelle cornici delle costruzioni laterali; su una di esse sta un augello rassomigliante ad un cigno e termina in arabesco. Di dietro v'è un appoggio che congiunge due grandi pilastri. L'intervallo che li separa è occupato da tre altri pilastri meno elevati, quadrangolari di forma, che sembrano altari; ciascuno dei due grandi pilastri porta un vaso ornato di fogliame.

Il cigno potrebbe aver rapporto col Sole od Apollo; i vasi danno una sembianza egiziana alla decorazione, onde ciò potrebbesi dire un funebre monumento.

TAVOLA 19.

Un magnifico vestibolo di tempio tetrastilo è il soggetto di questa pittura su fondo rosso. Troviamo di nuovo intorno al frontespizio triangolare le punte

(1) Meursio, *Ceram.*, *Gem.* c. 7. (2) Ateneo, V, 9. p. 205.

o gli antefissi che sono forse gli *harpagineluli* di Vitruvio. Il sopraornato è sostenuto da quattro colonne ioniche. L'altro pezzo di cornice, nella di cui estremità si vede un delfino, s'appoggia sopra un frammento di colonna circondata da fogliami, la quale è sostenuta anch'essa da una figura, che nell'agili forme e i corti capegli rassomiglia moltissimo una figura egiziana. La tazza, il bastone pastorale si trovano nelle mani d'Isi ed Osiri; inoltre il frammento dell'accennata colonna è pur essa di genere egizio. Tutto ciò non basta tuttavia per far credere che questa architettura appartenga all'Egitto; vi è troppo severamente impresso il carattere greco per disconoscerlo.

Dalla cornice, sormontata dal delfino, parte una ghirlanda, che v'aggiunge un ornamento a guisa di ventaglio, nel cui mezzo v'è uno specchio, ed esce dal capo d'alata sfinge seduta su elevato treppiede, di cui si distinguono tutte le parti. La sfinge e il treppiede sono due simboli consecrati ad esprimere i misteri e le cose oscure. L'ultimo di questi attributi è dipinto con tanta esattezza che ne annovereremo in breve tutte le parti. I tre cerchietti servono a riunire e congiungere solidamente fra loro le tre branche del treppiede. Il bacino che è sul primo di quegli tre circoli, è il *crater* o vase; gli altri tre piccoli sviluppi perpendicolari sono i manichi del *crater*. Finalmente l'altro emispero che sta sui tre manichi del vase, e su

cui sta seduta la sfinge, è la famosa cortina, o coperchio del tripode appellato dai Greci ὅλμος. Nel frammento che occupa la parte inferiore della tavola si vede una maschera al naturale dipinta, con folta barba, con corona radiata e guernita di ramuscelli forse di corallo e attaccata con un nastro, di cui si scorge i due estremi. Stanno ai due lati delfini o cavalli marini. Il fondo della pittura è nero, gialli gli arabeschi, come la cornice del paesaggietto. La sottoposta cornice e tutti i suoi ornamenti sono pur gialli. Infine il panneggiamento sospeso alla cornice è verde con frangia d'oro.

TAVOLA 20.

Questa cornice è su fondo bianco, circondato da cornice la di cui interna fascia è nera, l'esterna rossastra. Vi si vede su un sopraornato sofferto da colonne o stipiti, un edifizio composto da due ali. Il tetto e il frontone dell'ala esterna riposa su due colonne simili a quelle del cornicione inferiore; sono di color giallo, eccetto i fregi che sono rossi, e il timpano verde. L'ala interna, che è similissima alla prima, è colore del fior del persico, come pure la parte di

mezzo che unisce le due ale e riposa sovra un arco verde. La porta è gialla e meno scura. Sui tetti delle due ali vi sono due pantere cenerognole, colla lingua rossa. A qualche distanza si vede un vaso d'argento con un manico e un collo che sostiene un ramo di palma.

Le pantere erano consacrate a Bacco, il pavone a Giunone: da questo nulla si può trarre di positivo per comprendere l'uso di quest' edificio, di cui ne contempliamo un frammento.

TAVOLA 21.

Questa tavola ha più soggetti; il primo rappresenta un vestibolo. Nel compartimento di mezzo si vede l'entrata principale e due porticine ai lati. La cornice sembra d'ordine dorico a' suoi triglifi e modiglioni, ed è sostenuta da colonne ioniche e senza base. di gusto ordinario. La lionessa, la ghirlanda intrecciata con nastri rossi comune a tutte le decorazioni architettoniche, il disco color d'argento, pajono più messi per riempiere il vuoto, per animare e legare insieme le varie parti del quadro che per altro. Il qua-

dretto posto al di sopra della decorazione deve essere considerato quale ornamento che aggiunge grazia all' intero. A tali lavori, indipendenti dal soggetto principale, gli antichi davano il nome di *parerga; adjecerit parvulas naves longas in iis, quae pictores* parerga *appellant* (1).

La vignetta che compie la tavola rappresenta sul palancato d' un edificio, di cui si scorge un frammento di rossa colonna, una lira dello stesso colore, un turcasso chiaro e legato con un nastro più rosso, e un ramo d' alloro verde; la colonna esterna è d' un rosso più oscuro su fondo nero. La lira, il turcasso, l' alloro, riuniti insieme, alludono per fermo ad Apollo; s' osservi inoltre la forma della lira, ch' è senza dubbio la *curva lyra*, di cui si canta sì spesso negli antichi poeti (2). La forma ricurva della lira nacque da quella della *testudine* di cui fu primamente composta, e di cui ritenne il nome.

Qui persaepe *cava testudine* flevit amorem (3).

Del resto si sa che la cetra differiva dalla lira in quanto che questa aveva una concavità per ricevere il suono, mentre l' altra si componeva di corde, d' una

(1) Plinio, XXXV, 20; Vitruvio IX, cap. ult.

(2) Ovidio, *Fast.*, V, 54, e 415; Orazio. I, 10, 6, e III, 28, 11.

(3) Orazio, *Epod.*, XIV, 14.

sbarra superiore a cui si sospendevano, e di due manichi laterali.

TAVOLA 22.

Sovra un portico ionico, di cui si scorge soltanto i capitelli, la cornice e il fregio ornato di delfini, di tritoni e d'altri mostri marini, s'innalza una costruzione in legno, parte semi-aperta e parte semi-chiusa. Il suo capitello s'avvicina al corintio; la cornice, il frontone il tutto sono graziosi e non mancano d'originalità. All'un dei lati si stacca un frammento d'edificio del medesimo stile formato da due piastri di legno, che discendono più a basso del portico e portano un' anfora. Dall'altra vi è un altro edifizio, e una lunghissima colonna sormontata da un vase. Gli alberi che stendono le lor fronde nell'edifizio superiore fanno sospettare che questa costruzione appartenga ad una villa.

La vignetta è un fregio su fondo nero chiusa da fascie e ornamenti di varii colori. La colonna e il pilastro son ricchi di arabeschi. Il primo augello ha penne di color cangiante dal giallo al verde; l'altro rassomiglia a un merlo. La farfalla, i fichi e le corbezzole sono dipinti al naturale; le piante verdi e candidi i fiorellini.

TAVOLA 23.

Diciamolo qui senta temer taccia d' esagerazione, la pittura che forma il soggetto di questa tavola non male starebbe accanto degli arabeschi di Raffaello pel suo gusto e per la sua squisita delicatezza.

Nel mezzo e su fondo bianco, vi è una specie di candelabro, la di cui parte inferiore è rossa e scanalata, e sostiene un vaso giallo circondato di fogliami. Sugli orli del vaso stanno due pappagalli, dipinti al naturale, e dal mezzo s' innalza una ghirlanda di fogliami verdi, di fiori bianchi e rossi e di frutta, e la termina un padiglione di color giallo. Questo padiglione porta due figure; l' una d' esse rappresenta un giovine con un rosso panneggiamento sul braccio e una verga nella destra; l' altro rappresenta una donzella vestita d' un panneggiamento orlato di rosso, con un ramoscello nella sinistra. Queste due figure che ponno essere Mercurio e la Pace, o Bacco e Cerere, o, più generalmente ancora, due Baccanti, hanno un piede in aria, e si sostengono con una mano a due rami che escono dai due lati del padiglione e s' incrocicchiano nel mezzo d' un altro fusto di candelabro, rosso come quello della parte inferiore, per poi riunirsi sotto fiore d' un rosso meno oscuro. Di là scappano ciascuno pel

suo verso, quivi si ricurvano al di fuori, e due fiori gialli li terminano, e due augelletti riposano in sul loro incurvarsi. Dal calice del fiore sollevasi un'altra ghirlanda, simile alla prima, e termina con un padiglioncello giallo, dopo il quale continua il fusto del candelabro e lo finisce un fiore meno rossastro del candelabro.

Disotto al primo padiglione escono due ghirlande, che uniscono due costruzioni rassomigliantissime fra loro, e si compongono di due colonne rosse, cinte in tre luoghi da anelli o nodi gialli. Sopportano esse un soffitto rosso, che s'appoggia per di dietro sovra un pilastro verde ornato di due fascie, l'una bianca e l'altra rossa. Sulla cornice rossa similmente al di dentro, sta una sfinge. La parte esterna della cornice è decorata da fogliami rossi e da una piccola sfinge. Avvi di dietro la colonna inferiore e il pilastro una costruzioncella con pilastri a cornice, che sostiene un vase di color nero.

Evvi a destra una ghirlanda di foglie circondata da un'edera, sui rami della quale stanno augellini ed insetti.

TAVOLA 24.

Questa pittura è la veduta interna d'un tempio. Su fondo nero, e in mezzo ad architettura d'un color naturale, compare una giovane in candido panneggiamento, col collo ornato di perle; il colore dell'altre vesti è indeterminabile, ma pare che penda al giallo. La coppa che ha nella sinistra, e il vaso appoggiato sulla galleria sono aurei.

La foggia con cui il panneggiamento circonda il capo di questa donna ricorda le sacerdotesse di Cerere (1), che si velavano di bianco:

.... Albenti velatae tempora vitta (2).

Ma Cerere dimandava un più casto atteggiarsi di quello che ne mostri la nostra figura. Le donne che componevano il suo corteo erano citate come opposto alle cortigiane (3).

È meglio credere che la donna dipinta in questa architettonica decorazione, la quale sembra che colla destra immerga un vasetto nel maggiore, sia una *sim-*

(1) T. VII, p. 61, *A. G.*

(2) Ovidio, *Metam.*, V, 110; e i commentatori.

(3) Luciano, t. III, p. 298; *Dial. Merc.*, VII.

puviatrix. Il *simpuvium* o *simpulum* era un vasetto che serviva ad attignere, in piccole quantità, il vino delle libazioni; *quo sumebant minutatim, a sumendo simpulum nominavere* (1). Quest' uso di già esisteva ai tempi Omerici:

..........*μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων*
Οἰνοχόος φορέῃσι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσιν (2).

Chiamavasi *simpuviatrix* la donna incaricata di questo uffizio (3).

TAVOLA 25.

Questo è la entrata d'un tempio, a cui si monta per tre gradini. La porta e gli ornamenti sono color d'oro, come pure la gran base, su cui sta la colonna attortigliata, che ha il fondo verde, e indorato il fogliame; e così la cornice, il fregio e gli altri adornamenti della pittura, perfino il canestro che contiene vasi e altri sacri oggetti. Le ghirlande son rosse.

Due aurei piedestalli e simili sostengono due vasi lustrali, due *perirranteres*, *περιῤῥαντηρία*, che imitano il rame. I Latini tali vasi chiamavano *aquiminaria*, o

(1) Varrone, IV, *de L. L.*, p. 31.
(2) *Odissea*, I, v. 9.
(3) Giuvenale, *Sat.* VI, 342 e lo scoliaste; Museo di Roma, t. II, tav. II.

aquimanaria (1). Con l'acqua lustrale da essi contenuta, cui i sacerdoti consacravano spegnendo in essa un tizzone dell'altare, i fedeli astanti al sacrifizio si lavavano e purificavano, onde i Greci chiamavanla χέρνιψ (2);

.... οἱ μιᾶς τε χέρνιβος
Βωμοὺς περιῤῥαίνοντες, ὥσπερ ξυγγενεῖς (3).

Metonimicamente, il nome di χέρνιψ fu dato pure al vaso che conteneva l'acqua lustrale, benchè lo si chiamasse più di sovente χερνίδιον e χέρνιδον (4).

I due versi d'Aristofane, che abbiamo citato e significano: *Aspergono le are d'una stessa onda lustrale, come se fossero d'una stessa stirpe,* ci fa creder che l'uso comune dei medesimi oggetti sacri denotasse un'intima unione (5). Le lustrazioni erano una religiosa usanza assai diffusa tra gli Egizii, i Greci e gli Etruschi (6) ed anche presso gli Ebrei (7).

(1) L. 21 *de A.* e *A. Leg.*; Vossio, *Etym. in Aqua.*

(2) Ateneo, IX, 18; Aristofane, *Av.* 851; *Pac.* 955; *Lis.* 1131; Euripide, *Ercole fur.* 929; *Ifig. in Aul*, 1569.

(3) Aristophane, *Lisistr.* 1131.

(4) Omero, *Il.* Ω, 304; *Odissea*, Α, 136; Γ, 440.

(5) Lo scoliaste d'Aristofane, *Lisistr.* 1131.

(6) Lomeier, *de Lustrat.*, cap. 18; Broukhusius ad Tibull., II, *El.* 14; Rycquius, *de Capit.*, cap. 37; Lorenz., *Var. sac. gent.*, cap. 14, l. VII, A. G.; T. Liv., lib. LV.

(7) Giuseppe, III, 5.

TAVOLA 26.

Noi chiameremo Tholus la pittura architettonica che qui ci sofferma, tale vocabolo applicandosi tanto ad un tetto senza muraglie, sostenuto da colonne, *tectum sine parietibus subnixum columnis*, che alla parte del soffitto a cui si sospendevano gli ex voto; *Tholus proprie est veluti scutum breve, quod in medio tecto est, ad quod dona suspendi consueverunt* (1).

Il tholus che qui si vede è d'un rosso chiaro su fondo bianco. Anteriormente s'appoggia a costruzione che ha la parte esteriore gialla e colla fascetta interna di rosso-scuro; posteriormente a due colonne, le quali e l'architrave eziandio imitano lo stucco. Una sfinge alata con testa e seno femminile, sta nel mezzo della cornice, ed è marmorea nella tinta, di capegli gialli e con sul capo un bacino color di marmo. Al soffitto è sospeso un corno aureo con un nastro rosso. A piedi della pittura vi è un quadretto circondato da una fascia nera, e rappresenta il mare con roccie e pesci.

TAVOLA 27.

Se togli il paesaggio, le di cui barchette son rosse,

(1) Servio, *Eneide*, IX, 408.

e le figure, gli edifizii, gli alberi e il mare di un color naturale, questa composizione è d'una sola tinta giallastra. Nel mezzo vi è un satiro, che ha sulla sinistra un oggetto difficile a riconoscere, e nell'altra un canestro ricolmo di frutta. Nè ciò è novità non più vista; chè in molte raccolte d'antichità (1) queste divinità secondarie non sono rappresentate altrimenti. Ad esse attribuivasi la fertilità delle vigne, dei campi e degli alberi.

> Dant fauni quod quisque valet, de vite racemos,
> De campo culmos, omnique ex arbore fruges (2).

Inoltre i satiri formavano parte del corteo di Bacco, che numerava tra suoi attributi le frutta della terra; e il satiro della nostra tavola ha quindi diritto qual seguace di Bacco di portare un canestro di frutta.

TAVOLA 28.

Al bizzarro capriccio di questa composizione, come in molte altre della medesima serie, s'unisce una grazia perfetta e uno squisito gusto. Dalla irregolarità di questa decorazione fuggono l'ordine e l'armonia.

(1) *Mus. Kirch.*; *Thesaur. Brandeb.*

(2) Nemes., *Ecl.* I, 66.

L'elefante che circonda e solleva colla sua proposcide un altro elefante molto più piccolo, s'attira la prima nostra attenzione. Questi animali introdotti in Italia da Pirro, primamente atterrirono l'armi della repubblica, più tardi divennero oggetto di curiosità pei cittadini pacifici, ai quali serviano di spettacolo. Venivano educati a combattere contro uomini, e bestie feroci (1), o a giuocare per divertire gli spettatori; danzavano sulla corda, o scherzavano con animaletti innocui, o riscuotevano colla estremità della loro proposcide monete destinate a premiare ed incoraggiare l'intendimento loro (2). Si potrebbe supporre che l'architettura di questa tavola appartenesse ad un teatro. Se taluno invece la credesse la veduta d'un tempio, in tal caso l'elefante apparterrebbe a Bacco, giacchè nella pompa bacchica la statua del dio veniva portata da uno di questi animali (3). Una particolarità che non dobbiamo tacere si è la specie di rete che avvolge il maggiore dei due animali. Molte medaglie antiche rappresentano gli elefanti così vestiti, e Spanheim (4) suppone che fosse ciò una specie di corazza per difenderli dai colpi e dalle ferite che potessero ricevere in

(1) Plinio, VIII, 6 e 7; Seneca, *de Brev. vitae*, cap. XIII.

(2) Cuper, *Ex.* II, 7; Boulenger, *de Theat.*, I, 35.

(3) Ateneo, V. 7.

(4) *De V. et P. N.*, diss. III.

guerra. Questa arditissima opinione, è forte dell' autorità di molti antichi che dipingono questi animali coperti di ferro e talvolta di corazze d'oro, quando conveniva rivaleggiare di lusso. Finalmente i quadrati tracciati sulla pelle degli elefanti nelle antiche medaglie e nella nostra tavola possono eziandio rappresentare le rughe che solcano la loro pelle (1).

TAVOLA 29.

Questo è un vestibolo (2), con grande e bella cornice sostenuta da quattro colonne. Alla cornice è sospeso un medaglione, ove si scorge una testa appena segnata. Tale ornamento ricorda l'usanza che aveano gli antichi, d'ornare i loro palazzi di piccoli scudi rappresentanti le imagini dei loro antenati (3). L' invenzione di tali descrizioni è dovuta, secondo Plinio, ad Appio Claudio, il quale ornò coi ritratti degli avi il tempio di Bellona: *Suorum vero clypeos in sacro vel publico, vel privatim dicare primus instituit, ut reperio, Ap. Claudius, qui consul fuit cum Servilio, anno CCLIX. Posuit enim in Bellonae aede majores*

(1) Plinio, VIII, 10; Rodigino, V, 14, et Cuper, *Exercitatio*, II, 9.
(2) Antichità di Ercolano, t. I, tav. XLVII, n. 2 e 4.
(3) Antichità di Ercolano, t. II, tav. XXXVI, n. 3.

suos, placuitque in excelso spectari, ac titulos honorum legi (1). Più tardi questi ritratti si collocarono negli atrii con iscrizioni e con accanto le spoglie nemiche. *Apud majores hae* (imagines) *in atriis erant. Expressi cera vultus singulis disponebantur armariis... Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas... Aliae foris, et circa limina animarum ingentium imagines erant; affixis hostium spoliis quae nec emptori refingere liceret* (2).

Nel vuoto praticato per sotto lo scudo, il quale certo raffigura l'apertura di una porta, scorgesi un albero. Gli antichi piantavano alberi innanzi le soglie loro:

> Nempe inter varias nutritur silva columnas,
> Laudaturque domus, longos quae prospicit agros (3).

TAVOLA 30.

Non potrebbesi dubitare, che questa decorazione architettonica abbia fornita materia a lunghe e penose investigazioni, ad immense erudite fatiche. Non pertanto lo scudo e la lira sospesi al soffitto dell' edificio

(1) XXXV, 3.
(2) XXXV, 2.
(3) Orazio, I, *Epist.* X, 22.

non poco affannarono gli antiquarii i quali tentarono spiegare perchè si avesse riunito due oggetti per origine ed uso così diversi. Non avvi spiegazione sì straordinaria, sì inaspettata e stiracchiata, che non sia stata ammessa (1). La lira è attributo d' Apollo, lo scudo conviene a Marte. Dunque Apollo o il Sole non forma con Marte che una sola e medesima divinità (2). Allora si comprese, egli è vero, perchè i Megaresi dedicassero ad Apollo una statua tenente in mano una lancia, λόγχην ἔχοντα (3); ma moltissime inverosimiglianze spogliarono l' ipotesi d' ogni prestigio di verità. Si rammentò poscia Mercurio inventore della lira (4), e Bacco che ha talvolta lo stesso stromento (5). La lira sposata all' armi potrebbe indicare che questo nobile stromento concedeva l' immortalità agli eroi (6). La lira apparterrebbe anche a Venere e le armi al Dio Marte (7). È noto che dagli amori di queste due deità ne nacque l' armonia (8), che regna nell' ordine

(1) Antichità d' Ercolano, t. V, tav. LXXIII.

(2) Giuliano, *Oraz.*, IV; Macrobio, *Sat.* I, 17 e 19; Cuper, *Harp.* p. 13.

(3) Plutarco, *de Pyth. orac.*, pag. 402.

(4) Eratostene, *Catast.*, 24; Orazio, I, *Od.*, X, 6.

(5) Callistrato, *Sat.* VIII.

(6) Omero, *Ilia.*, I, 199; Virgilio, *En.*, IX, 777; Orazio, *Art. P.* 55.

(7) Omero, *Odis.*, Θ, 266; Ovidio, *Metamar.*, IV, 189, e *Art.* II, 561.

(8) Esiodo, Θ, 975; Igino, *Fab.* 6; Pausania, IX, 5; Nonno *Dian.*, III, 370; Lattanzio, I, 17; Lo Scoliaste d' Esiodo, *ivi*; Plotarco; *de Is. et Os.*, pag. 370; *d' An. Procr. et Tim.*, p. 1026; Artemidoro I, 58.

d' una battaglia, come sugli avvenimenti di Venere; in breve la unione di questi stromenti sì opposti fra loro indicherebbe il soccorso che presta la lira alle armi e l' armonia al coraggio dei guerrieri,

"Ερπει γὰρ ἄντα τῷ σιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίζειν (1),

e ricordisi i Cretesi pugnanti al suono di cetra (2); o piuttosto, esaminate alquanto tutte queste opinioni, si troverà che tanto poco accordandosi fra loro si distruggono naturalmente, e non si vedrà nella nostra pittura che ciò che si vede, cioè un fondo bianco, delle colonne, cornici ed ornamenti rossi. Il fondo sul quale si disegna la colonna a fogliami, la fascia del lato opposto, e tutti gli altri fondi degli ornamenti son verdi; come pure le ghirlande di mirto sospese al soffitto con lo scudo e la lira. La porta è color di legno, gialle le quattro rose, color di bronzo i due vasi e il bacino. Un de' due vasi e il bacino contengono frutta; e viene recandoli un vecchio incoronato di mirto, vestito d' un abito rosso al disotto e d' un verde manto che gli copre la testa.

(1) Plutarco, *de Alex. fort.* Oraz. II, p. 335.

(2) Plutarco, *de Mus.*, p. 1140; Marziano Capella, libro IX.

TAVOLA 31.

La composizione architettonica di questa tavola è come la precedente e per disegno e per colorito; solo avvi di più in questa una maschera rossa sovra la colonna (1) e un paesaggio con figure, con costruzioni, con pini, cipressi ed acque, al naturale dipinti. Questi due oggetti si trovano anche nella tavola 30, dove manca l' intonaco. Al soffitto è sospeso uno scudo, una spada, con rossa cintura ed uno scudo o uno specchio. La giovane è vestita d' un panneggiamento verde ed è coronata di mirto, con nella sinistra un ramoscello pure di mirto.

TAVOLA 32.

Il fondo di questa pittura è rosso; gli ornamenti gialli nelle parti chiare, e rossi nelle scure; le fascie dell'architettura verdi con filuzzi bianchi; il fusto della colonna circondata di fogliami e il canestro coi vasi da esso contenuti eziandio verdi. I nastri che fuggono dal canestro, e quelli che congiungono le due patere

(1) *Mus., Etr.* t. III, p. 210.

al superiore soffitto sono bianchi. La ghirlanda appesa al *tholus* è gialla. Il griffo e il gigante a piè del serpente son rossi, la colomba bianca.

L' idea del gigante che combatte un griffo è molto bizzarra. Ai griffi affidavasi la custodia dei templi, dell' oro e delle ricchezze degli Dei; i giganti invece erano dichiarati nemici degli abitanti d' Olimpo e rappresentavano per certo i filosofanti del politeismo. L'artista qui dunque dipinse la lotta della credenza e della incredulità. Ovidio diede a giganti pie' di serpente (1) o serpenti in luogo di piedi; Virgilio, quando stavano scalando l'Olimpo con le montagne, li dipinse con spada e scudo:

Tot paribus streperet clypeis, tot stringeret enses (2).

A Briareo Ovidio prestò una scure adamantina:

Immolat hanc Briareus facta ex adamante securi (3).

Il nostro gigante si difende con uno scudo, che appellavasi *pelta*.

(1) Ovidio, *Trist.* IV; *El.* VII, 17; Apollodoro, I, p. 9; Macrobio, I, *Sat* 20; Pausania, VIII, 29.

(2) *Eneid.*, X, 571.

(3) *Fast.*, III, 805.

TAVOLA 33.

L' architettura di questa tavola pare appartenga ad un tempio. Il fondo del primo piano è rosso: il lungo pilastro che attraversa la pittura e porta un capitello e un rettangolo al di sopra è bianco, non meno che la fascia o cornice che al pilastro s'attiene e percorre in larghezza tutta la parte superiore; l'altro pilastro, congiunto al primo da una ghirlanda verde, è giallo. La cornice interna ed il fregio sono rossi; l' ippogrifo nella cornice, verde; il resto, e cornici, e fregi, e soffitti, colonne e mura interne e gli ornamenti del vaso, dello scudo, il panneggiamento che v' è sospeso, l' amuleto o piccola divinità alata con un fiore di loto sul capo, e la colonna ornata d' anelli, soñ gialli. La balaustrata a' piedi della figura è bianca, il fondo inferiore è verde, rosso il vuoto percorso da un filuzzo bianco. La giovinetta che contempla un volume aperto, ha capegli biondi oscuri, annodati sul capo senza ornamenti, con tunica verde e manto d' un rosso pallido: essa è per fermo un *AEditua*, o donna impiegata nel tempio a leggere gli inni sacri o le preci. Le pubbliche preghiere tendevano a tre fini: la salvezza dell' anima, la salute del corpo, e gli

avvenimenti stranieri ai preganti; πρώτισται ὑπὲρ τῆς ψυχῆς σωτηρίας, δευτέραι ὑπὲρ τῆς τῶν σωμάτων εὐκρασίας, τρίται δὲ ὑπὲρ τῶν ἐκτὸς ἐπιμελουμέναι (1). Gli stoici limitavano più ch' era possibile le loro preci, nè pregavano mai che per sè stessi: *Roga bonam mentem, bonam valetudinem animi, deinde corporis. Quindi tu ista vota saepe facias? Audacter Dominum roga, nil illum de alieno roguturus* (2). E Orazio esigeva ancor meno, non pregava che pel suo corpo, e poco si affannava della sua mente:

> Sed satis est orare Jovem qui donat et aufert;
> Det vitam; det opes; aequum mi animum ipse parabo.(3).

TAVOLA 34.

Questa pittura è su fondo rosso, rassomiglia nella disposizione dei colori alla tavola 32.a La ghirlanda è verde; le fascette all' estremità bianche; gli stromenti posti sul finire del balaustro di mezzo son verdi e in parte nascosti da un panneggiamento rosso. Il griffo è rosso, nero il corvo; gli ornamenti architettonici gialli ne' chiari e rossi nell' ombre; verdi le fascie

(1) Proclo, lib. II, *in Tim.*, p. 64.
(2) Seneca, *Epist.*, 10.
(3) Orazio, *Epist.*, 18.

e i filuzzi bianchi. I fusti delle colonne sono pur essi verdi, e le patere imitano un colore metallico.

TAVOLA 35.

Questa tavola comprende due frammenti. In quello a destra, la fascia inferiore è verde; la seguente è di un bianco sudicio, la terza ornata di piccoli scudi è gialla. Il piedestallo, il fogliame e il vaso rossi; la colonna uscente dal vaso ha una tinta tra l'azzurro e il verde; rosso il ramo che le si attortiglia intorno; così pure il capitello, la cornice, eccetto il fondo e l'ornamento che imitano il colore della colonna, ma rossi i triglifi e le metopi; verde la gran fascia perpendicolare o il pilastro; gialla l'altra colonna che si solleva sulla cornice, e così tutti i suoi ornamenti, il fogliame e gli anelli. La cornice del quadretto è rossa; a colori naturali la marina, le costruzioni, le galere e le figure. Sul quale quadretto sta un bastone o colonnetta che sopporta un vaso d'argento, dentro cui avvi l'estremità della ghirlanda verde intrecciata con fascie rosse. Sul secondo piano vi è una specie di parapetto con una apertura nel mezzo e una cornice gialla; l'augello che vi sta sopra è d'un bianco che inclina al

l' azzurro, e rassomiglia ad una colomba. Il grand' edificio che si scorge nel fondo è formato da due colonne con capitelli ionici e basi attiche. Il cornicione è composto d'un fregio, con triglifi e metopi, ed una cornice ornata tutto all' intorno di piccoli arpioni, d'*harpaginetuli,* come dice Vitruvio, e all' estremità d' un delfino bianco-sucido. Il pilastro interiore è verde. Il pluteo è pur verde, ma di tinta men scura.

L' ornamento laterale si compone d'un Ippogrifo giallo, posto sur un piedestallo dello stesso colore, e sostenente con l' ali un rosone il di cui fondo è verde e l' orlo ed il fiore rossi. Le due fascie esteriori che partono dall' orlo del rosone anch' esse son rosse. La ghirlanda del mezzo è verde, come pure il fiore che adorna il quadretto che ha la cornice rossa.

Non abbiamo ad osservare nel primo frammento della nostra tavola che la grazia di tutta l' architettura e delle sue particolarità, e specialmente l' ingegnosa idea della colonna ch' esce dal vaso. Par di vedere uno fragile stelo che a poco a poco s' arrampica e si appoggia nel salire ad un bastone che gli si diede a sostegno. Avremo occasione di dire altrove che alcuni ravvicinamenti fra le pitture egiziane e chinesi fortificarono il sistema che vuole provare la China esser stata popolata di egiziane colonie. Seguendo tale opinione e osservando che i Chinesi hanno un gusto non piccolo per gli arabeschi, fu supposto che un tal genere

di pittura fosse nata in Egitto, donde poscia in Grecia ed Italia. Ma già citammo un luogo di Vitruvio, il quale attribuisce il nascimento di tal genere al gusto corrotto degli artisti contemporanei a lui. Noi ammetteremo l'autorità di Vitruvio e attribuiremo ai pittori di Grecia e d'Italia la creazione dell'arabesco. Solamente non oseremo gridare con lui contro un invenzione che produsse appresso gli antichi decorazioni così graziose, come quelle della nostra tavola, e tante altre dell'opera; e presso i moderni sì numerosi capilavori.

Il secondo frammento porta su fondo nero un architettura giallastra, meno le due volute, che stanno sopra le due cornici, le quali son rosse, le ghirlande verdi, l'aquila rossastra, il disco su cui posa, giallo, il candelabro rosso, un quadretto, in cui è dipinto un cavallo marino, verde, e i due quadri laterali, gialli. L'aquila e il disco o patera fanno sospettare che la decorazione si riferisca in qualche modo a Giove.

Il primo frammento a motivo della colomba converrebbe a Venere; ma qui noi non vogliamo vedere che delle preparazioni spoglie d'ogni altro intendimento che non sia quello della grazia e dell'armonia.

TAVOLA 36.

Tre decorazioni diverse compongono questa tavola. La prima è un candelabro giallo, su cui un'aquila pur gialla. Si appoggia sur una volta del medesimo colore, ornata di due rabeschi bianchi che terminano in due fiori gialli. Il resto della pittura è nero, se ne togli un frammento di candelabro in spirale che ha nella parte superiore dei rabeschi con fiori, e al disopra una patera. Tutte cose gialle.

Dall' altro lato, vi è un ornamento del medesimo genere; un candelabro che porta una sfinge alata gialla, con un fiore nel capo e un candido panneggiamento sovra le spalle. Il soffitto superiore è giallo; la fascia che il supera è biancastra; quella che sussegue è rossa; bianca la figura alata che finisce in rabesco, la terza fascia è eziandio bianca, su cui si erge un bianco candelabro con una patera o un disco di color giallo.

Il frammento di mezzo è su fondo bianco: egli è primamente, cominciando dalla base, un frammento d' obelisco, le di cui parti chiare sono gialle, e l' ombreggiate rosse e verdi. La figura rossa ch'è sul triangolo, ha rosse le ale, bianco il breve panneggiamento

che le discende sopra le spalle e le s' incrocia sul petto. Ella sostenta sul capo un altro pezzo d' obelisco simile al primo, e sul quale sta un' altra figura egiziana di tinta rossa. La sua capigliatura o il velo che le circonda i capegli discende fin sopra le spalle ed è azzurro; il suo pennacchietto e rosso; la fascia che gli copre il seno e le spalle azzurra, gialla e rossa; il grembiule è giallo, il panneggiamento che veste dalla cintola fino a mezza coscia è un rosso rigato di giallo. Tiene un serpente bianco nella destra, e nella sinistra una secchierella gialla. Queste due figure non dimandano lunghi commenti. Vi è nella Tavola Isiaca un mostro simile al nostro, e benchè lo si abbia preso per una sirena, potremo chiamarlo un Ibide con sembianza umana. Questa spiegazione è confermata sino ad un certo punto dal costume egizio di dare sembianze umane ad alcuni animali.

L' altra figura è un Iside, per quanto si può giudicarne ai lineamenti femminili del viso, all' abbigliamento del capo e al serpente. Non pertanto il grembiule che finisce conicamente meglio conviene ad Osiri (1).

(1) Antichità d' Ercolano, *Pitture*, t. I, tav. I.

TAVOLA 37 e 38.

La fascia perpendicolare che divide in due questa decorazione, ha superiormente un rettangolo il di cui fondo interiore è verde, e si circonda d'un filuzzo bianco, tutto all'intorno del quale una fascetta verde; indi un secondo filuzzo bianco, indi una fascia rossa, e finalmente una linea esterna nera, la quale si prolunga in tutta la parte inferiore della fascia perpendicolare. Essa circonda una fasciuccia verde terminata al di dentro da un filetto bianco, separato da un altro filetto bianco da un nero intermedio; e così successivamente s'avvicendano i neri e i bianchi. Dei quadrettini rinchiusi dai filuzzi, i quali sovrapponendosi l'uno all'altro, formano la base perpendicolare di cui parlammo, il primo ha un fondo color di lacca e un fior giallo; il secondo, i quattro angoli rossi, e il piccolo scudo interno con un fior giallo su fondo verde. Il terzo corrisponde al primo, il quarto al secondo, e così via via.

I due campi a sinistra sono azzurri. La fascia che li disgiunge è su fondo nero e le due linee laterali bianche e cosparse di macchiette rosse. Questa fascia intermedia è

ornato d' un lungo tirso, la ferrea punta del quale si manifesta tra le foglie di ellera ch' è verde. Il fusto del tirso è verdastro; i ramoscelli verdi e imitano l'edera; gli augelli sono dipinti coi naturali colori, i fiorellini bianchi. Il primo di que' fondi azzurri è terminato da un pilastro assai svelto, scannellato e ornato d' un capitello; gli altri due fondi azzurri, a destra e sinistra, o sono da linee nere. La fascia ampia ed orizzontale che sussegue immediatamente è orlata di linee grigiastre. Il fondo della fascia è bianco e gli ornamenti color di lacca. Le figure del fregio saranno descritte in questa opera, al *Museo secreto*: esse stanno su fondo nero. La fascia biancastra sul fregiò ha degli ornamenti color di lacca più o meno oscuri: a questa siegue una fascia d'un rosso scuro. La parte dell'edificio, ove si scorge sette aperture il di cui fondo rosso circondano alcuni filuzzi bianchi, è tutta verde; la cornice è bianca; la balaustrata gialla su fondo verde; il resto sì al di dietro che verso il lato del terrazzo giallo; la colonna collocata sulla cornice ha una base rossa; la fascia perpendicolare che termina sulla sinistra questa parte della pittura è azzurra; il rimanente dell' architettura sino alla lunga fascia del mezzo è biancastra, fuorchè la colonna ed il tondo che sono color di lacca.

Il campo a destra è rosso; le ghirlande verdi; gli angoli ch' esse formano bianchi e cosparsi ad eguali

distanze di filettini rossi e verdi. Il primo pilastro è bianco ed ornato d'un capitello che può dirsi corintio. I due filuzzi son verdi, gialli gli ornamenti, la cornice in prospettiva biancastra, ed è sostenuta da un pilastro e da una colonna bianca. Il soffitto e l'altro pilastro interno inclinano al giallo. Le due altre colonne sono bianche, nè variano fra di loro che per i capitelli. Il pilastro, perfettamente nel fondo, è anch'esso bianco, ma le parti ombrate nere. L'ultima fascia a destra pur nera; le due colonne portano un gran fregio con la cornice; le tre fascie orizzontali sono bianche e i loro ornamenti rossi. Il fondo dell'architettura e quello della cornice sono verdi, gli ornamenti bianchi. La fascia che divide il fondo rosso dal nero, ove sono le figure, ha degli ornamenti rossi su fondo giallo. Superiormente al fregio (il quale come l'anteriore sarà descritto, descrivendo il *Museo secreto*), è una fascia il di cui fondo è bianco e gli ornamenti gialli. Di sopra ve n'è un'altra più stretta e di color rosso. A destra tal fascia è sormontata da un'altra verde, tagliata di filettini bianchi e adorna di quadretti di fondo rosso con un fior bianco nel mezzo; le cornici de' quadri sono esse pur bianche. Indi segue un'altra fascia gialla, divisa da linee perpendicolari bianche, separata da due fascie, l'una bianca e la seconda rossa. Su loro s'innalza un edificio giallo con molte aperture, il di cui fondo rosso è attorniato da filuzzi bianchi; bianca

è la cornicina; il fregio superiore è un fondo rosso diviso da lineette perpendicolari e bianche. Le costruzioni a destra sono biancastre; la colonna è bianca, ma la base rossa. A destra si vede la parte inferiore d' una figura che comparirà intiera nella tavola seguente. Si ha osservato che nelle pitture o basso-rilievi antichi, i quali rappresentino sale triclinarie si vede sovente sulle cornici de' giovinetti che tengono in mano canestri di fiori che spandono intorno, o ramoscelli o panneggiamenti destinati a decorare le pareti (1). Si potrà dare a tale figura la stessa intenzione, quando non si voglia che abbia un rapporto più o meno diretto con le Baccanti eseguite nei fregi.

Il soggetto inferiore e diviso in due parti.

La parte inferiore è un fregio dell' *apodyterium* delle Terme di Pompei. Vi sono su fondo rosso delle chimere dei delfini e delle lire.

La parte superiore appartiene al *frigidarium* dell' edificio medesimo. E non è che un fregio, ove s' incrosta in istucco bianco e su fondo rosso degli Amorini rettori di bighe e preceduti da altri Amori a cavallo.

(1) Orsini, Appendice a Ciaccon., *de Triclin.*, p. 243; Pignoria, *de Serv.*, p. 167.

TAVOLA 39.

La parte inferiore di questa decorazione fu descritta nella tavola precedente, ove non si scorge che una parte della figura che qui possiamo ammirare intera sulla cornice. La tinta di tale figura è delicata; i suoi biondi capegli sono coronati di foglie; ha le ali azzurrine; un nastro giallo le discende dal collo e le s' incrocia sul petto; le sue braccia e le gambe sono adorne di anelletti; ha nella sinistra uno scettro di color giallo, e nella destra una verga pur gialla. I colori dell' edificio sono eguali a quelli dell' antecedente pittura, ma più vivaci e meglio conservati. Qui si vede meglio che nella tavola anteriore un soffitto sostenuto da quattro colonne verdi con cornici bianche e gialle; l' altro soffitto, da cui pendono una verde ghirlanda e un nastro bianco, è pur giallo. La cornice a destra che appoggia su due colonne verdi tagliate da due traverse gialle, ha alcuni ornamenti bianchi su fondo rosso. Il sostegno che soffre le colonne, e dove si scorgono in prospettiva tante aperture, è d' un nero inclinante al rosso.

TAVOLA 40.

Questo frammento di decorazione, pare che rappresenti la parte superiore del vestibolo d' un palazzo.

Nobilibus facienda sunt vestibula regalia, alta atria, peristylia amplissima (1). Stanno a sinistra tre colonne, compresavi la più vicina, che rassomiglia a un dio termine o ad una cariatide. E' d' uopo supporre altrettanto dall' altra parte, senza numerare quella che sporge con ornamenti bizzarri e tra gli altri un mostro marino. Queste sei colonne con capitello d' ordine composito sostengono un' padiglione, sul quale si osserva un fregio ricchissimo. Pel vuoto della porta s' intravede una colonnata ionica che desta l' idea d' un atrio o d' un vestibolo. Insorsero molte questioni sul vestibolo e l' atrio. Gli antichi medesimi, specialmente i giurisperiti, scrissero assai per istabilire la differenza che corre tra l' uno e l' altro (2). Sembra tuttavia meno dubbioso che il vestibolo fosse sulla via, e circondato talvolta di portici; l' altro invece nell' interno e la prima stanza dell' appartamento (3).

TAVOLA 41.

Questa pittura pare composta di tre parti diverse, che non hanno fra loro alcun rapporto fuorchè quello dell' armonia nell' insieme. Di fatti le

(1) Vitruvio VI, 8.

(2) Aulio Gellio, *N. A.*, XVI, 5, e Gronovio, Budeo su la *L.* 245, *de V. S.*; Cujaccio sulla medesima legge 245, sulla legge 157, t. VIII, p. 599 e 544, *e Obs.* XIV, 1, t. III, p. 390; Pauliciano, L. 19, § 1; *Comm. dig.*

(3) Vitruvio, VI, 5, 8.

tre colonne sostenute dai due piedestalli non legano per nessuna guisa coll' edificio; furono per certo tolte a qualche edificio di cui già formavano parte, e invece qui poste per la grazia e l' effetto della composizione. E' noto che i templi avevano sempre un numero dispari di gradini, onde il piè destro che doveva ascendere il primo gradino toccasse anche primo la soglia del tempio: *Gradus in fronte ita costituendi, uti sint semper impares; namque quum dextro pede primus gradus ascendatur, item in summo templo primus erit ponendus* (1).

TAVOLA 42.

Il fondo di questa pittura è d' un rosso oscuro; l' aquila, la ghirlanda e tutta l' architettura gialle. Il paesaggio con una veduta del mare, con barchette e pescatori, è dipinta con colori naturali. L' aquila, re e principe degli augelli (2), fu scelto da Giove come il simbolo più espressivo della sua potenza e del suo universale impero. I re della terra imitarono il re dell'Olimpo, e videro nell'augello di Giove l'espressione del potere e della vittoria (3). Più tardi i Romani lo dipinsero sul vessillo delle loro legioni, e significarono con

(1) Vitruvio.

(2) Pindaro, I, 1, 73, *P.* I, 10, *Olim.*, XIII, 30.

(3) Servio, *En.*, I, 398; II, 691; IX, 564; Beger, *Th. Br.*, t. I, p. 148.

un' aquila a due teste la riunione di due diverse legioni. Finalmente fu adottato per indicare i due imperi di Oriente ed Occidente (1); e come gli imperatori aveano tolto a Giove l' aquila, le imperatrici tolsero a Giunone il pavone.

Due ucelli occupano i due quadri laterali delle vignette. Nel mezzo vi è una specie di uccelliera, con un bacino entro cui noota un' anitra. Su i lati vi sono cancelli di legno, che sembrano al colore di canna. Gli antichi sfoggiavano in ciò molto lusso, e ne attriboivano l' invenzione a M. Lelio Strabone di Brindisi (2).

TAVOLA 43.

Questa decorazione è sul medesimo gusto della precedente. Il fondo è rosso. L' architettura al di sopra delle ghirlande e gli ornamenti son gialli; le volute e il pavone bianchi. Naturale il colorito del paesaggio; l' augello, ch' è nella parte inferiore, giallastro.

Il pavone, in greco *ταὼς*, ebbe tal nome, perchè dispiega le ali, *ἀπὸ τῆς τάσεως τῶν πτερῶν* (3); ed era presso gli antichi, come ora, il simbolo della vanità (4).

(1) Vossio, *Idol.*, III, 76; Mattei, *de Nobil.*, IV, 17, p. 1028 e seg.

(2) Varrone, *de Re rustic.*, III, 5.

(3) Ateneo, IX, p. 367.

(4) Ovidio, *Met.*, XIII, 802; *Art.* I, 627; Filostrato. *Her.*, cap, 15; *Im.* II, 32; Aristofane, *Ach.*, 65; Luciano, *Nig.*, 13; Plinio, X, 20.

Attributo di Giunone, indicava la grandezza, le ricchezze, l' orgoglio della regina dell' Olimpo (1). Dee la sua origine alla metamorfosi sofferta da Argo, i di cui cento occhi (2), furono trasportati nella coda di volatile così bello (3).

L' altro augello di questa tavola è un secondo pavone, ovvero un' upupa, confusa da Aristotele e da Esculapio col cuculo (4), anch' esso consacrato a Giunone (5).

TAVOLA 44.

Il fondo di questa pittura è nero; la cornice del quadro superiore bislungo è bianca, la fascia tracciata al disopra è gialla. Fuori d' un piccolo scudo verde escono due rami verdi anch' essi, che hanno fiori bianchi e portano augelli rossi. Al di sopra vi è una fascetta rossa tra due filuzzi bianchi. La parte esterna della nicchia, i delfini e gli altri ornamenti che ornano la sommità sono gialli; l' interno del tolo o della cupolette è verde, così pure le ghirlande. Dei ramoscelli verdi con fiorellini bianchi circondano due verghette gialle; il fondo della nicchia è rosso. L' Amorino ha l' ali aperte, i capegli biondi; un braccio

(1) Fulgenzio, *Myth.*, II, 3.
(2) Marziale, XIV, *Epigr.* 85; Servio, *En.*, VII, 790.
(3) Ovidio, *Met.*, I, 721.
(4) Salmasio, *Ex. Plin.*, p. 168 e 169.
(5) Pausania, II, 17.

sostenta un rosso panneggiamento; tiene una mano, un baston pastorale e l' altra un flauto di Pane. La sua corona pare composta di foglie di pino. Tutti gli attributi di questa figura appartengono al Dio Pane (1), ciò che potrebbe far credere che gli avesse voluto rappresentar qui il genio di Pane; ma è più naturale la personificazione dell' Amor pastorale, o del piacere dell' anima nella vita campestre. Il luto di Pane esprimea l'armonia e la concordia; il pino era un simbolo della castità e dell' amor pudico,

Pronuba nec castos accendet *pinus* odores (2).

Le vergini se ne facevano corone (3), e le faci che precedevano al rito nuziale erano sempre di legno di pino.

TAVOLA 45.

Questa composizione è traversata in tutta la sua larghezza da un grande cornicione giallo, il quale a destra porta una maschera di satiro (le corna e le orecchie di becco non ci lasciano dubbio), del quale la faccia e le corna sono bronzine. Gli occhi hanno

(1) Ovidio, *Met.*, I e XIV; Furnuto, *in Pauli.*; Servio, *Eglo.*, II, 31.

(2) Virgilio, *Ciris*, v. 439.

(3) Callicamo, *Inno a Diana*, 21; Longo, *Pastor.*, lib. I; Pascal, VI, 28.

la pupilla nera, e verde il giro della palpebra; le orecchie son rosse e i capegli castagni. Il fondo della nicchia o armadio, di cui la maschera occupa il davanti, è purpureo ed attraversato da filettini bianchi. Il pilastro più a destra è celeste, così pure i due anelli che compone i due lati dell' altra parte della pittura; ma i due filetti che gli attraversano per lungo bianchi. La fascia superiore, e quella laterale più stretta che incorniciano il paesaggio, hanno una tinta giallo oscura. Il fondo è celeste; gli alberi e le roccie sono dipinti al naturale; la tenda, un capo delle quali è sospeso ad un albero, è bianca; ned altrimenti la colonna che posa sulla roccia, sormontata dalla sua cimasa, e due altre colonne che figurano nel primo piano. Sulla colonetta vi è uno stromento angolare, di cui non ci resta che una parte; non possiamo determinarlo a motivo della ruinata pittura. Il panneggiamento che adorna la sottoposta colonna è azzurro; quello, che parte dal pie' della colonetta, rosso. Presso queste due colonne vi è un giovane inginocchiato, incoronato di verdi ramoscelli; un bruno panneggiamento gli copre le coscie che sono in parte nascoste dalla pelle d' una bestia di color giallo, di cui si scorge il capo. Il giovane è di tinta bronzina; tiene un bastone pastorale nella sinistra e stende la destra a una giovane seduta sur una gran pietra. Ella è nuda fino alle coscie, le quali e le gambe si ravvolgono in

un giallo panneggiamento, foderato di porpora. Non si può distinguere ciò che abbia nella destra; è forse una foglia, come se ne vede sovente tra le mani delle ninfe, forse un oggetto di toletta che le sarà utile nel bagno, supponendo che vada a bagnarsi.

L' idolo collocato al disotto dell' albero è rosso; ha adorna la testa, forse di fiori di loto o un moggio, attributo di Serapide, dato talvolta ad Iside frugifera (1). Il vaso o canestro che ha nella destra conviene esso pure ad Isi, a cui si attribuisce l'invenzione del frumento e dell' orzo, di cui le venivano offerte le primizie (2). Nella sinistra ha un bastone pastorale (3) o una falce. Tutti gli attributi di questo idolo convengono pure alla dea Pale, il culto della quale ascende l'antichità più remota (4); l'ornamento del capo somiglia al tutulus delle divinità etrusche (5). La tavola o base che sopporta quest' idolo è rossa; a cui s'appoggia un lungo tirso adornato come l'albero di fasciette di colore incerto. Sotto la roccia e in una specie di antro abbellito di ghirlande e di panneggiamenti, stanno su base biancastra tre idoletti dipinti in verde.

(1) Cuper, *Harp.*, p. 35 e 46; Macrobio, *Sat.*, I, 20, e Cuper, *ivi* p. 11.

(2) Diodoro, I, 24; *ivi* Wesseling.

(3) V. la Tavola Isiaca e *le Antichità d' Ercolano*, *Osserv.*, l. II, p. 331, n. 65.

(4) Ovidio, *Fast.*, IV, 720 e seg.; Vossio, *Idol.*, IX, 34; Tibullo, II, *Eleg.* 23, e seg.; Plutarco, *in Rom.*, p. 24.

(5) Museo Etrusco, t, I, p. 32.

Quello di mezzo è più grande: tiene nella destra mano una patera, e nella sinistra un tirso od altro simbolo. Gli altri due hanno cinta la testa forse di fiori di loto. In altri monumenti antichi (1) riunite si videro le tre statue d'Isi, d'Osiri e d'Arpocrate ancora fanciullo, e noi pure daremo il medesimo nome ai nostri tre idoli. Per ispiegare poi l'ineguaglianza delle forme, gioverà meglio vedere Isi nella statua di mezzo e i suoi due figliuoli nelle due minori laterali (2); Diana, che gli Egiziani chiamavano Bubaste, e Apollo, che adoravano sotto il nome d'Oro e d'Arpocrate (3).

Il giovane inginocchiato è certamente un fauno; le orecchie di becco, il baston pastorale, e la pelle, che in parte il ricuopre, ce ne offron le prove. Qui forse vollero rappresentare gli amori d'un fauno ed una ninfa. Il paesaggio, con alberi, con roccie e con la grotta ornata di ghirlande, è perfettissima imagine di una scena di genere cosiffatto: *satiricae vero ornantur* arboribus, speluncis, montibus, *reliquisque agrestibus rebus* (4). In quanto al mescuglio che fecero della mitología greca colle favole egizie; alla discordanza fra loro del fauno, per esempio, con Iside, convien dire che l'Egitto e la Grecia un cambio reciproco

(1) Cuper, *Harp*, p. 35 e 46; Pignorio, *in Auctar.*

(2) Erodoto, II, 156.

(3) Cuper, *Harp.*, p. 4.

(4) Vitruvio, V, 8.

facessero di divinità e di superstizioni (1). Codesto dipinto ebbe una storica spiegazione, che per quanto sia poco fondata convien qui riportare. Videro nel fauno M. Antonio, e nella giovane ninfa Cleopatra, i cui amori in questa scena si rappresentano sotto allegorica veste. Tale interpretazione, senza dubbio è avvalorata da Plutarco e da Servio, i quali narrano che M. Antonio si compiaceva nascondersi sotto il nome e gli attributi di Bacco (2), e che Cleopatra amava simular Iside (3), la quale, secondo gli Egizj, era sposa e figliuola d' Osiride, il Bacco de' Greci.

Dicemmo che l' idolo collocato al disotto dell' albero è rosso. Non sarà inutile il ricordare che gli antichi tingevano con tal colore le statue del figliuolo di Semele, e di Priapo (4) e che in alcune feste tingevano in minio la faccia di Giove. Fu detto che codesta tinta usata venisse per esprimere il rubeo colore del Sole, col quale astro tutte le divinità aveano un rapporto più o meno diretto (5). I trionfatori dipingevansi il corpo in egual modo per assomigliarsi così alle divinità (6).

La parte inferiore di questa decorazione è composta di teste alate di Medusa (7), intrecciate di

(1) Plinio, XXXIII, 3.
(2) Plutarco, *in Antonio*; Buonarrotti, *Medagl.*, p. 446.
(3) Servio, *Æn.*, VIII, 696.
(4) Plinio, XXXIII, 7.
(5) Rycquius, *de Capitol.*, cap. 18.
(6) Plinio, *loc. cit.*
(7) Beger, *Th. Bran.*, p. 553; Apollodoro, lib. II.

arabeschi, e di tre Genii che recano patere ricolme di frutta: quello di mezzo sorregge inoltre una corona.

TAVOLA 46 e 47.

Nella decorazione di questi due soggetti si scorge la parte esterna di un tempio, la di cui architettura è rossa, ad eccezione della muraglia ove è praticata la porta ch'è verde. Le basi pure son verdi, meno le cimacie che si tingono in giallo. Le amazzoni sono vestite di porpora macchiata di rosso. Hanno verde calzatura ed un berretto rosso a guisa di elmo. Lo scudo, che noi chiameremo *pelta*, è bianco con rossa orlatura; aurate sono le ascie. Ne' vasi simulati a metallo, posero, ove due ramuscelli di alloro, ed ove una palma avvinta da una catena.

L'azione di queste amazzoni al limitare del tempio induce a credere che codesta decorazione avesse qualche analogia al tempio di Diana Efesia, che narravasi essere dalle amazzoni innalzato, ed in cui rifuggironsi queste donne guerriere allorquando vennero inseguite prima da Bacco, poscia da Ercole (1). Osserveremo che le due ascie sono diverse una dall'altra: quella che porta due tagli è chiamata *bipenne*, l'altra che ne ha un solo, si noma *scure*. La parola

(1) Pausania, IV, 31; VII, 2.

bipenne s'impiegò in modo aggettivo, e servì a qualificare una certa forma d'ascie; in seguito l'uso la considerò come sostantivo (1). Abbiamo parlato de' vasi di espiazione i quali nomavansi *perirranterio* περιῤῥαντήριον, e qui aggiungeremo che questi vasi formavano la linea di separazione tra la parte profana e quella sacra del tempio. Questa era aperta a quelli soltanto che avevano purificate le mani (2), e non era permessa a quelli a cui interdicevansi l'uso delle cose sante, colà custodite, e s'è permesso di così esprimersi, separati dalla comunion de' fedeli (3). All' altra, cioè alla parte esterna intervenire poteva ognuno senza alcuna distinzione. I sacerdoti con un ramo di alloro aspergevano coloro che entravano nel tempio (4); l'aspersorio quindi che qui vediamo legato al vase da una catena, suppor fa che l'utensile con cui facevansi le aspersioni alcune volte fosse di metallo. L'uso delle aspersioni e delle lustrazioni erasi in tal modo diffuso che trovavansi de' perirranteri fino nel foro (5); ciò prova essere la purificazione delle mani considerata come preparazione utilissima alle azioni importanti della vita, nelle quali non si doveva impegnarsi, *illotis manibus*. In quello concerne

(1) Varrone in Nonio, II, 81; Isidoro, XIX, 19, G. G. Chifflet, *Anast. Chipeld. Reg.*, c. 14; Plutarco, *de Pyth. orac.*, p. 399.

(2) Polluce, I, 6 e 7.

(3) Luciano, *Eun.*, 6.

(4) Sozomeno, VI, 5.

(5) Eschine, *in Timarc.* e *in Ctesif.*

a grifi effigiati nella prima parte delle decorazioni di quest' opera, detto abbiamo, che gli antichi non prestarono fede alla loro esistenza (1). Furono inventati, al dire di Erodoto (2) e di Pausania (3), dal poeta Aristeo. È vero, come osserva un erudito (4), che Mosè vietò agli Ebrei il cibarsi delle carni del grifo; ma il legislatore del popol santo voleva accennare non v' ha dubbio ad una specie d' aquila appellata γρυπαίετος (5), *griffaquila*, le quale nel becco e nell' ugne al grifo molto s' accosta, e che forse avrà servito di tipo alla creazione di questo animal favoloso (6). Vi era ciò di comune fra le aquile ed i grifi, che impiegavansi egualmente nella decorazione de' fastigi dei templi. La collezione che abbiam fra mani, ne offre numerosi esempi sì di grifi, che di aquile impiegate ne' fastigi, a puntello della nostra sentenza, anche senza rivolgersi a quegli altri moltissimi offertici dagli antichi monumenti: presso i Greci la parola ἀετὸς indicava sì un' aquila che il tetto d' un tempio (7).

In nessuna maniera però i grifi qui introdotti possono indicare alla divinità a cui il tempio dipinto è sacrato; gli antichi davano questi animali per attributo

(1) Erodoto, III, 116; Pausania, VIII, 2; Plinio, X, 49.
(2) IV, 13.
(3) I, 24.
(4) Bochart, *Hieroz*. VI, 2.
(5) Aristofane, *Ran*, 960.
(6) Spanemio, *Diss.* III, p. 234.
(7) Aristofane, *Aves*, 1110, ibid. lo Scoliaste; Pausania, II, 7; V. 10; Esichio in Ἀετός; Arpocrazione in Ἀετός; Polluce, VII, 119.

al Sole (1), a Iside, a Serapide, (2), ad Amore (3), a Minerva (4), a Nemesi, a Bacco (5), ed a Diana Efesia. il cui manto era fregiato di grifi ed altri animali.

Appiedi della tavola 46 è simulato un pezzo di tela di frisa compreso fra due fascie azzurre orlate di bianco. Nel mezzo sur un fondo pur candido vedesi un cavallo marino e due delfini di tinta verdastra.

La vignetta che dà finimento alla tavola 47 è un piccolo quadro dipinto su bianco fondo, contornato d' una ghirlanda di verdi foglie. Veggonsi tre vasi il cui colore imita la terra cotta, un uccello ritratto dalla natura, ed un cerchio appoggiato ad una specie di piedestallo.

TAVOLA 48.

Il fondo di questa pittura è nero ; ed azzurro il nudo della prima figura a sinistra. L' acconciatura del capo e le vesti, rosse nelle ombre e gialle ne' chiari. Di quest' ultimo colore pur sono gli oggetti che tiene in mano, ed è impossibile il distinguerli. Un piccolo ornamento pur giallo separa la prima dalla seconda figura, della quale il nudo è giallo, del pari che il grembial che discende dal cinto. Il panneggiamento che copre le coscie e l' ornamento del petto, azzurri. L' acconciatura del capo che le scende sull' omero ed il

(1) Servio, V, *Ecl.* 65 e VIII, *Ecl.* 27.
(2) Apuleio, *Met.* XI.
(3) Antichità di Ercolano, t. I, tav. XXXVIII.
(4) Pausania, I, 24.
(5) Buonarroti, *Medagl.* p. 243 e 429.

resto di sua attillatura, rossi strisciati di bianco. Nella destra ha un sistro aurato, e nella manca un verde serpe, ed appoggia i piedi sopra due sfere pur d'oro. Fra questa figura e quella che segue vi sono due piccoli circoli intrecciati uno all'altro, come due anella catenarie, ed anche questi sono aurati. La terza figura risente molto i danni del tempo. Ha il corpo ristretto in un panneggiamento giallo, che le scende fino alle ginocchia. La veste sotto alla cintura è rossa, quella che le copre i femori e parte delle tibie è verde con ornamenti bianchi. La destra gamba è candida, l'altra azzurra. Sovra una rubea tavola orlata in bianco, fra la terza e la quarta figura, v'è un gatto di tinta gialla macchiata, recante una ricca collana ed un ornamento sul capo. La faccia della quarta figura, il collo, la gamba ed il manco braccio, son bianchi. La specie di cappello è rosso con un giro ed altri ornamenti gialli; un panneggiamento verde colle fascie pur gialle, le scende dagli omeri. L'ornamento del petto ha quattro fascie: rubea è la prima, la seconda aurata, di rosso carico la terza, e la quarta smeraldina. La piccola benda che dalla cintura discende sino alla rotula è gialla con ornamenti rossi. La sottana della figura è rossa, verde il rimanente con istrie gialle orlate di bianco. La gamba ed il braccio destro, azzurri; il sistro ed il secchiello son gialli. Due piccoli pilastri pur gialli macchiati in rubeo chiudono il

quadrilungo dipinto sopra fondo rosso, il di cui filo e gli ornamenti angolari son bianchi. Il fondo interiore, verde. Il giro del cerchio bianco; il fondo rosso, l'ornamento di mezzo bianco, punteggiato in nero. La prima delle figure che seguono, ha sul capo un verde berretto con aurati ornamenti. Una piccola fascia verde gli cade sull' omero destro, ed un' altra lattea le discende al postumo. Le maniche son di stoffa bianca striate in rubeo. Gli altri abbigliamenti sino alla cintura, azzurri; giallo il grembiale, e le vesti che le coprono il femore son verdi con raggi aurati. La nuda coscia e la gamba, il braccio e la manca mano son rossi; la faccia e il destro braccio, bianchi. Nella sinistra mano porta una patera aurata, contenente oggetti che non si posson distinguere. La sedia è verde filettata di giallo. La breve tavola che separa le due figure è rossa, orlata di giallo, con sopra una bianca sfinge, i di cui biondi capegli sono ornati di un giallo bianco. Non resto che un frammento dell' ultima figura i di cui colori non sono ben conservati. Le gambe, il braccio destro, e la mano nella qual tiene un oggetto difficile a distinguersi son gialli. La cintura ed il grembiale, bianchi, tutto il resto della veste, azzurra; il braccio e la mano sinistra, son bianchi; i serpi od i listelli stretti nella mano sinistra, verdi.

Gli ornati della fascia superiore sono verdi e candidi, su rubeo fondo. Il disotto del fregio della piccola

lista che in lunghezza attraversa tutta la decorazione è rosso. Gli ornati sottoposti son verdi e bianchi. In fine la larga fascia che compie verso il basso della pittura, è rubea in mezzo al campo, ed aurea ne' lati. Rosea è la piccola fascia al vertice, foggiata a festone. La prima colonna a manca simula il bianco marmo, con istrie alternate di verdi e rossi ornamenti. Il terzo che segue è candido; rubeo lo spazio fra questo e la notata colonna. Nell' altro rocco di colonna i fogliami son verdi, rubea la parte tra le foglie e la voluta; candido il resto, ed azzurro il sovrastante pilastro.

Non è facile il dare un nome a ciascuna delle figure della decorazione che s' illustra. La prima sembra essere Osiri, e l' azzurro colore di sua carnagione può spiegarsi col detto di Macrobio: *Quibus color apud illos non unus est; alterum enim* caerulea *specie, alterum clara fingunt: ex his clarum superum et* caeruleum *inferum vocant.* Inferi *autem nomen Soli datur, quum in inferiore hemisphaerio, id est, hiemalibus signis cursum suum peragit:* superi *quum partem zodiaci ambit aestivam* (1). Quindi si può conchiudere che gli Egizii rappresentavano il sole *inferus*, cioè il sole nel tempo in cui scorre lo zodiaco d' inverno, sotto la forma d' Osiri, dall' azzurra carnagione.

I giorni e le notti son regolati dal Sole od Osiri,

(1) Macrobio, *Sat.*, I, 19.

Ἠοῦς καὶ νυκτὸς πολυαστέρος ἠνία νομῶν (1),

perchè adunque l'azzurro colore di sua carnagione, non potrebbe indicare il giorno, e le vesti dorate e rubee, *ἀμπεχόνη φλογοειδὴς* (2), le notti serene? Azzurro è il colore dell' acqua, giallo e rosso quello del fuoco; e questi due elementi, venerati dagli Egizii come il principio di tutte le cose, personificavansi in Osiri (3).

Dobbiamo però confessare che le interpretazioni fin qui date mancano d' ogni puntello e naturalezza, le quali però troverannosi nelle altre che offriremo ad intelligenza delle figure che seguono.

La seconda ci sembra un' Iside, a cui conviene il sistro, il serpente, e l'acconciatura prescritta del capo. Le piccole sfere su cui appoggia i piedi, indicar ponno i due globi del sole e della luna, o i genitali d' Osiri sì celebrati nei miti egizii, e che figurano nella tavola Isiaca (4). Quanto alle altre figure, forse ricordano altre Isidi, od altri Osiridi, se vogliam credere a Plutarco (5), e ad Apulejo (6), i quali pretendevano che Osiri si rappresentasse tutto risplendente senz' alcuna ombra, e colla veste della medesima tinta, *οὐκ ἔχειν σκιάν, οὐδὲ ποικιλμόν, ἀλλ' ἓν ἁπλοῦν τὸ φωτοειδές*, Iside al contrario ornasi di molti colori, candido, aurato, rubeo e nero, e perciò si vedranno altrettante Isidi in tutti i

(1) Eusebio, *Pr. Ev.*, III, 15, Orfeo nello scoliaste d' Esiodo.

(2) Plutarco *de Is. et Os.*, t. II. p. 371

(3) Cuper, *Harp.*, p. 51.

(4) Pignor., p. 16.

(5) *Loc. cit.*

(6) Apulejo, lib. XI.

personaggi di questa decorazione. Non v' ha che il tirso, attributo di Bacco e di Osiri, che contraddir possa, fino a certo punto però, la presenza di questa divinità. La forma del T delle due piccole tavole era presso gli Egizii simbolo propizio (1). Infine il miccio ponevasi nel numero degli animali sacri (2). Quanto riguarda alla sfinge, è ancora incerto se potesse o no appartenere a quelli.

Componesi la vignetta di due frammenti. Nel primo a sinistra vi è un' Iside colla testa di vacca tenente nella destra un sistro di forma singolare, e nella manca un bacino carico di frutta. Illustrando una delle tavole precedenti dicemmo, che gli Egizii adoravano Iside fruttifera (3). Avvi a' suoi piedi un biforcato istrumento, che appartenere potrebbe all' agrimensura. Simili istrumenti sononsi osservati nella tavola Isiaca, e siccome l' inondazione del Nilo costretto avea gli Egizii alla invenzione dell' arte di misurare i campi, così la conghiettura, che l' istrumento medesimo servisse a quest' uso, ne sembra ragionevole. Fra molti geroglifici e misteriose misure, Clemente Alessandrino chiama *τῆς δικαιοσύνης πῆχυν* (4). Un' oca, attributo d' Iside, è vôlta a piluccare un fiore. Vedesi, infine, alle estremità, due pilastri sur uno de' quali evvi un vaso coperto da un drappo. E qui crediamo di non errare

(1) Pignor., Kircher.
(2) Plutarco, *loc. cit.*
(3) Cuper, *Arpoc.* p. 11.
(4) *Str.*, V, p. 633.

dicendo, esser facile che l'Io de'Greci altro non fosse che l'Iside degli Egizii: τὸ γὰρ τῆς Ἴσιος ἄγαλμα ἐὸν γυναικήϊον βουκερών ἔστι, καθάπερ Ἕλληνες τὴν Ἰοῦν γράφουσι (1).

Nel secondo frammento della vignetta scorgesi un lupo ed un cane fra due pilastri, sur uno de' quali sta appoggiata una chiusa faretra. L'altro sostiene un arco, ed al suolo giace un dardo od una lancia. Il lupo era sacro ad Apolline (2), ed il cane ad Osiri, verso i quali i popoli dell' Egitto dividevano le loro adorazioni, per cui ebbe a cantar Giovenale:

Oppida tota canem venerantur, nemo Dianam (3).

TAVOLA 49.

Due frammenti compassati, ed affatto simili sono riuniti in questa tavola. Nel primo a sinistra vi è una figura seduta sur una sedia dorata, col capo coperto di un berretto di fondo rosso con gialli ornamenti. La zazzera od il drappo che gli cade sul dorso è pur giallo. Candida è la picciola benda che dalla fronte le scende sugli omeri. Coperte sono la braccia con manica tinta in azzurro. Del colore medesimo è la veste al disotto della figura. Ciò che rimane delle stesse vesti è rosso, meno il grembiale ch' è giallo. Bianco è il nudo braccio, bianca la mano, la gamba, ed il piè dalla

(1) Erodoto II, 41; Cuper *Arp.*, p. 109.

(2) Sofocle, *El.*, v. 6; Beger, *Th. Br.*, p. 438.

(3) XV, 8; Cuper, *Arp.*, p. 67.

destra parte: pel contrario azzurro è il nudo braccio, la mano, la gamba ed il piede del manco lato. Il lungo bastone su cui s' appoggia è giallo. A poca distanza evvi una sfinge di color fulvo con in capo un rosso berretto, fregiato d' aurei ornamenti. L' animale nell' altro frammento, locato sur una tavola simile alla precedente, è pur fulvo, ed ha sul dorso una pelle screziata di rosso e bigio. La figura seduta sulla verde sedia orlata di giallo è candida in tutto il nudo della parte sinistra ed il volto. Ha la testa coperta di un berretto di tinta verde con aurei ornamenti; ed aurei pur sono i suoi capelli. Il braccio sinistro è coperto da una stoffa verde con ornati gialli. La veste nella parte superiore della coscia è gialla, bianco il grembiale, ed il resto de' vestimenti rossi. Il braccio, la mano, la gamba ed il piede destro sono tinti in azzurro. Ha sotto i piedi due piccole sfere già vedute e spiegate nella tavola precedente, ed in mano afferra un aurato serpente. I due campi sotto agli ornati nell' alto, e i due piccoli laterali, simili sono a quelli che abbiamo descritti nella tavola precedente. Il tirso, il cordone, e gli ornati che appesi sono si tingono in smeraldino, come pure il fusto delle colonne rivestito di foglie. Nero è il fondo fra l' abaco e la voluta, candido ciò che rimane. I due fondi neri laterali attraversati vengono da tralci ricchi di verdi e candide foglie, e di coccole pur bianche. Gli ornati che chiudono codesti fondi, e quelli che veggonsi nei

superiori frammenti son bianchi, meno gli sbattimenti delle ombre, i quali son operati con tinte verdi e rosse. Candide pur sono le colombe, candidi i vasi dal cui fondo risaltano verdi ornamenti. I mascheroni simulano con legger tinta il color delle carni. Nel frammento superiore a destra, il fondo della corona è azzurro ; gli ornati del cilindro, da cui escono due candidi fiori, di rosso carico ; le piccole fascie verdi, ed il rimanente di latteo colore.

Questo dipinto sì nelle figure che negli ornati, si accosta nello stile alla precedente tavola 48, per cui si riportiamo alle spiegazioni colà offerte.

TAVOLA 50 e 51.

Il dipinto di cui prendiamo a parlare, unitamente ai tre che vengono appresso, decoravano le pareti di una sala scoperta negli scavi di Gragnano il 9 febbr. 1759. Sul bianco fondo si veggono risaltare le picciole fascie frastagliate a festone, sì interne ed esterne che incorniciano il quadro, pel color rubeo di cui tingonsi, nel mentre che gli ornamenti del centro delle fascie stesse son verdi. I fiori e le intersecazioni del ceppo sono azzurri. Il primo rosone a sinistra, ove terminano i quattro ceppi nell' esterna parte, ed il fondo son rossi, lo spazio di mezzo bianco, ed aurato il fiore del centro. Il secondo rosone, sempre a sinistra, alla parte

circolare esteriore, rosso, l'altro bianco, il fondo giallo, ed il fiore di mezzo giallo e bianco. Il terzo è simile al primo, il quarto al secondo, e così sempre s'alternano. I fiori che adornano gli angoli de' piccoli quadri son rossi e sostenuti da tronchi verdi, ornati di due foglie pur verdi.

Nel centro del primo quadro a sinistra vi è un fior verde con un rabesco azzurrino; nel secondo vedesi un uccello che colle zampe afferra un verde ramuscello; nel terzo un fiore la cui corolla è rossa, e l'interno del calice bianco ed aurato; nel quarto una ninfa i di cui biondi capegli intrecciati si veggon come un nastro in mezzo alla testa. Il manto che la copre è verde, e tiene in la destra una fascia, e nella manca una faretra tinta nello stesso colore. Nel quinto quadro si rappresenta un fiore ed un rabesco, simile all'ornamento del primo quadro spiegato; il sesto ha per soggetto un uccello che stende le ali.

Il secondo ordine del dipinto, cominciando sempre a sinistra, offre nel primo quadro un medaglione il cui esterno circolo è rosso, e l'altro bianco. Nel fondo ch'è rosso, evvi una figura che appena si può distinguere. Il Genio del secondo quadro, ha un verde panno, tiene con l'una mano il vincastro, e coll'altra il corno aurato dell'abbondanza. Il medaglione del terzo quadro è cinto nell'esterno da un rubeo circolo, e di un altro candido; e nel rosso fondo evvi una figura

che non è dato distinguere. Il quarto presenta un pappagallo che incolume rimase nelle naturali sue tinte: afferra colle zampe un verde ramuscello. Soggetto del quinto quadro è un medaglione ne' colori agli altri eguale. Le figure sono alquanto danneggiate. Il sesto infine è pure un piccolo Genio con verde panneggiamento; porta nella manca un aurato scettro, e nella destra una face.

Nel terzo ordine, e sul primo de' brevi quadri, vi è un' aquila dipinta secondo natura; nel secondo un fiore già descritto; nel terzo una ninfa vestita di giallo manto, che tiene un aureo istrumento, forse un candelabro, o una face, o un giavellotto con alcun ornamento ἐσφαιρωμένα ἀκόντια καὶ δόρατα (1), δόρυ σφαιρωτὸν (2); nel quarto quadro evvi un fiore eguale al superiormente descritto; nel quinto un uccello con breve ramo verde fra le zampe; nel sesto, un fiore simile ai primi.

Nell' ordine quarto, il primo quadro offre un Genio tenente un aurato secchielo, ed ha un panno giù pegli omeri di tinta verde. Il secondo presenta un medaglione con una colomba; il terzo un' aquila volante. Nel medaglione che segue vedesi un animale assomigliante ad un cane. Il quinto quadro riceve ornamento da un Genio recante il corno dell' abbondanza: il suo panneggiamento è smeraldino. L' ultimo contiene un medaglione in cui scorgesi un uccello.

(1) Senofonte, περὶ Ἱππ. (2) Polluce, I, 212.

Il secondo quadro dell'ordine quinto accoglie una ninfa tenente in mano un aurato utensile. Un rubeo panneggiamento le copre metà della persona, ed ha il capo coperto di candida benda; porta attraverso le scapole una verde cintura che alla gola s'unisce e s'annoda. In essa benda si scorge *strophium*, *στροφίον*, dissimile dal *supparum* col quale le donzelle coprivansi il collo e gli omeri, e teneanlo legato al disopra del seno:

> Non contecta levi velatum pectus amictu,
> Nec tereti *strophio* lactantes vincta papillas (1).

Polluce chiama questa parte della veste, *la cintura della gola*, *τῶν μαστῶν γυναικείων ζῶσμα* (2). Anacreonte, *ταινία* (3), piccola benda; Virgilio l'attribuisce a Pentesilea;

> Aurea subnectens exertae cingula mammae (4).

Più sopra spiegammo gli ornamenti che occupano il terzo ed il quinto comparto; nel quarto e sesto si veggono due uccelli dipinti secondo natura.

Nel sesto ordine si effigiano tre medaglioni simili nelle tinte agli altri descritti, e sembrano accogliere femminee figure. Il pavone del secondo comparto espresso si è pure colle naturali sue tinte. Il Genio posto nel quarto ha il panneggiamento verde, e tiene in

(1) Catullo *Carm.*, 63, v. 65; Nonno, XIV, 9; Dempster, V. 35; i commentatori di Terenzio. *Eunuch.*, A., II, 5, III, 22.

(2) VII, 65.

(3) *O.* 20.

(4) *Æn.*, I, 492.

mano un bossolo aurato. La ninfa del sesto (
è mezzo coperta da una veste smeraldina. Nella
mano tiene un gambero forse indicante la cost
ne del Cancro, e la State di cui è simbolo (1)
sarono alcuni che questa Ninfa appartenesse al
Sarno, che bagnava le mura di Pompeja (2), celel
la bontà de' suoi gamberi. Gli antichi teneano i
conto i gamberi, *καρκινία*, e cotti vendeanli con alt
indicati col nome generale di *ἑψητῶν*, pesce cot

I fiori e gli uccelli del settimo ed ultimo
sono dipinti secondo natura. La ninfa del prim
dro è pure vestita di un verde drappo foder
rosso. Tiene colla destra mano una sfera azzur
colla sinistra una foglia aurata. Se il globo reca
la nostra giovane ninfa non fosse della tinta in
in essa vedere potrebbesi o Venere od una dell
zie. Ma l' azzurro color della sfera creder fa ch
tista rappresentar volesse una palla da giuoco.
ti gli antichi empievano una pelle colorita di v
di piume (4), e se la rimandavan per l'aria i
modi a formare così altrettanti giochi diver
Vedevasi, dice Plutarco, rappresentata una fig

(1) Nonno *Dionis.*, XXXVIII, 295.

(2) Plinio III, 5; Strabone, V, p. 247.

(3) Ateneo, III, 11; VII, 14, p. 300: Casaubono in Ateneo, V, 3.

(4) Omero, *Od.*, Θ v. 373; Petronio, cap. 27.

(5) Polluce, IX, 103 e 1
stazio *Od.*, Θ, p. 1601; M
Lud Graec., i commentato
ziale, IV, 19; quelli di S
Octav., ch. 83; Mercurial
II, 4 e 5, V, 4.

atto di lanciare un pallone col ministero di corneo bracciale; *ἀνακεῖται γὰρ ἐν ἀκροπόλει χαλκοῦν ἐν τῇ σφαιρίστρᾳ τῶν Ἀῤῥηφόρων κερητίζων* (1). La parola *κερητίζων* fu tradotta in questa guisa dal Fabri, il quale suppone che gli antichi impiegassero pel gioco del pallone braccialetti eguali a quelli di cui servonsi ancora gli Italiani, i Baschi ed i popoli della Francia meridionale. Ma questa parola *κερητίζων* significa, al dire di Esichio, *coniscare*, *arietare*, giocare colle corna, come fanno tra essi i giovani arieti e le capre, e per esteso, il preludio, lo sperimento che prende un gioco ed una azione qualunque. Osserveremo frattanto che la traduzione del Fabri, e l'uso de' braccialetti o delle mestole pel gioco del pallone, spiegherebbero due versi d'Ovidio non intesi fin qui (2):

> Reticuloque pilae leves fundantur aperto,
> Nec, nisi quam tolles, ulla movenda pila est (3).

La parola *reticulum* significherebbe una racchetta simile a quella di cui servonsi pel gioco del volante; ed un esercizio pressoché simile a questo sarebbe stato gradito presso le donne dell'antichità. È vero che gli altri due versi di Ovidio:

> Hos ignara jocos tribuit natura puellis:
> Materia ludunt uberiore viri (4),

(1) Plutarco, *Isocr.*, p. 839, t. II.

(2) Broukhusius, in Properzio, III, *El.*, XII, 5.

(3) *A. A.*, III, 361.

(4) *A. A.*, III, 383.

e l'ironia di Marziale inverso Fileno, i cui
abitudini erano estranei al suo sesso,

Harpasto quoque subligata ludit (1),

indurrebbeci a credere che il gioco della palla
se altrimenti un divertimento alle femmine
Vari però essendo i generi di tali giuochi, è ve
che scelto avran elleno il men faticoso. I Lac
dedicavansi con ardore a tal sorta di divertime
e Virgilio nol trovò indegno di figurare in
suoi poemi (3).

Rimangono a farsi alcune generali osse
sugli ornamenti della tavola che descriviamo,
possono riferirsi anche a quelle che seguiranno
no a prima giunta dee con noi convenire esse
disposizione e negli ornati di questa pittura un
ed un gusto perfetto, e scorgeranno indubbiam
imitazione, o una copia di un musaico. Gli an
pavano di musaici non solo il pavimento (4),
volta anco le pareti delle loro stanze (5);
tum ut parietes toti (auro) operiantur;
interciso marmore, vermiculatisque ad effigies
animantium crustis. I pittori copiavano tali
allorchè credevanli degni de' loro pennelli.

(1) Marziale, VII, *Ep.*, 66.
(2) Properzio, III, *El.* XII, 5; Luciano, *de Gymn.*, § 38; Ateneo, I, 12.
(3) Citis.
(4) Plinio, XXXVI, 2
VII, 1; Boulenger, *de*
Spon, *Misc. Antic.*, sect
(5) Plinio, XXXV, 1.

fatto non può contraddirsi dacchè trovossi un musaico di distinto lavoro che portava il nome dell' artefice suo, e nel tempo medesimo si scoperse una pittura, la quale non era che la copia di quell' ottimo tipo.

TAVOLA 52.

Gli ornamenti di questa pittura uguali sono nel disegno e ne' colori a quelli della decorazione formante il soggetto della tavola già descritta. Compievano essi, cogli altri delle tre tavole che seguono, la decorazione di una parete danneggiata in più luoghi dal tempo, e furono riuniti in quattro tavole i dipinti che si rinvennero di maggior conservazione.

Nel primo quadro evvi una ninfa mezzo vestita panneggiata di rosso, tenente con ambo le mani una specie di paniere. La ninfa del secondo ordine del quadro stringe colla sinistra una larga foglia, e colla destra il corno dell' abbondanza, da cui escon piccole foglie. Il drappo de' tre piccoli Geni è verde; il primo porta una specie di clava, l' altro un disco, e l' ultimo una lira sotto il braccio sinistro. La ninfa del terzo ordine del quadro è vestita di rosso come le altre due; solleva con una mano al disopra dell' omero destro il manto da cui è mezzo coperta, e le posa sulle dita della sinistra un uccello che esser può una colomba. La

colomba era prediletta di Venere, ed un attribu
teristico di questa divinità, per cui Aspasia l
gere un aureo simulacro senz' altra distinzi
quella di una colomba (1). Quindi inverosi
pare, che questa figura potesse esser Vener
glio ancora la dea della Persuasione, alla qu
si per attributo l'uccello conosciuto da' Greci
di ἴυγξ, da noi appellato *torcicollo* (2).

TAVOLA 52 *bis*.

La prima ninfa porta una cassetta mezz
che i Greci chiamavano κιβώτιον o λάρναξ, ed
capsula, *capsella* di cui non sapremmo deter
l'uso. È però verosimile che foss' ella destina
tenere vasi sacri, od oggetti di toletta da
ne (3). I Latini davano il nome di *Capsarii* al
ve incaricate della custodia delle vesti pel ba
que' che portavano i libri de' fanciulli allor
vansi alla scuola (4).

I tre piccoli Geni di questa tavola han
vesti. Il primo porta uno scettro od oggett
rassomigliante ad un torcio o ad un cande

(1) Eliano. *V. H.*, XII, 1.

(2) Pindaro, *N. Od.*, IV, 56 e il suo Scoliaste; lo Scoliaste di Teocrito, *Id.* II, 17; Zeze in Licofrone, p. 59; Oleario in Filc *Tian.*, I, 25.

(3) Eliano, *loc. cit.*

(4) Brissonio, *de V. S.* ir

secondo tiene una patera, ed il terzo, un ornamento simile a quello che distingue il Genio del primo ordine. La seconda ninfa tiene con ambe le mani una lancia od uno scettro di color rosso. La terza è vestita alla foggia medesima, ed ha in mano una scatola e nell' altra un piccolo vaso.

TAVOLA 53.

Le ninfe de' due ordini superiori sono vestite di un drappo verde. Una di esse tiene un cembalo con ambe le mani; s' annodano i capegli ad imitazione del *tutulus* delle Toscane (1). Le fanciulle greche, chiamate da Omero *εὐπλοκάμοι*, *bene acconciate* (2), adottarono forse questo genere di acconciamento; locchè dir facea accomodar elleno sulla lor testa le treccie, *ἀναπλέκεσθαι τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας* (3). L'altra ninfa serra colla mano sinistra un oggetto non ben distinto, e colla destra tiene un lembo della veste. La terza ed ultima figura è coperta da un giallo drappo, porta un picciol secchiello, ed ha il baston pastorale. Il primo de' tre Genii tiene in mano una scatola od una patera (4) e

(1) Pignorio, *de Serv.*, p. 394.
(2) *Od.* M. v. 132.
(3) Pausania, X, 25; Ovidio, *Art.* III, 135 e seg.; Manilio, lib. V; Tertulliano, *de Cultu fem.* cap. 7; 1; Prudenzio, *Psychomach*; i commentori di Petronio, cap. 110.
(4) I commentori di Orazio, I, *Ep.* 17, v. 49; Polluce, X, 82, IV, 103.

nell' altra il vincastro; il secondo, un vaso od un
re, ed il terzo una scatola socchiusa.

TAVOLA 53 *bis.*

L' acconciamento della prima ninfa è cos
naturale, che fa supporre esser possa una *ga*
parrucca (1), e si componga d' una finta capigl
Il *galerum* sarebbe così chiamato a motivo del
somiglianza della sua forma col caschetto,
La parola *galea* adoperavasi per indicare l' a
mento de' capelli (2), cosa conosciuta ancora da'
a cui cambiavano nome, secondo che usavasi da
mini, dalle donne e da' fanciulli; *πλέγμα τριχῶν*
ἀπολῆγον, ὁ ἐπὶ ἀνδρῶν κρώβυλος, ἐπὶ γυναικῶν χ
ἐπὶ παίδων σκορπίος ἐκαλεῖτο (3). Gli uomi
donne praticavano una certa capigliatura pc
che chiamavasi *κρώβυλος*, *crobylus* (4). Dar
besi una qualunque interpretazione di origi
fra cui che questa ninfa considerare si debba,
suo atteggiamento, che pegli attributi, come ur
catura graziosa di Pallade. Diffatti, l'acconciam
lei imita il cimiero, la disposizione del braccio
te la estremità della veste, è la medesima

(1) Pignorio, *de Serv.*, p. 302; Scoliaste di Giovenale, VI, 120.
(2) Pignorio, *loc. cit.*
(3) Eustazio.
(4) Gonzales in Petronio Polluce, II, 30.

Minerva tenente la terribil egida; il destro braccio infine è armato di una specie di lancia, d' uno scettro o di un tirso. Le altre due ninfe sono vestite di un panneggiamento color di porpora orlato d' azzuro. L' una reca nella sinistra mano un ramuscello, la specie del quale non è dato conoscere, e colla destra impugna un arnese, da noi caratterizzato per tirso, o per candelabro, o per scettro, di cui la maggior parte delle altre immagini pure, ne presenta uno eguale. L' altra ninfa reca sull' omero destro un oggetto della medesima forma, ch' è di aurato colore. Il primo de' tre Genii tiene un arnese quadrato assomigliante a cassetta, ed è in parte coperto da un panno color giallognolo. Degli altri due uno porta un oggetto non facile a distinguersi, ed è vestito d' un panneggiamento di vermiglio colore; l'altro indossa una verde clamide, ed ha sotto il sinistro braccio il corno dell' abbondanza.

TAVOLA 54.

La decorazione offerta da questa tavola è tracciata su rubeo fondo. Scorgesi a sinistra un' aurata colonna con base quadrata, della tinta medesima; la parte del piedestallo, ornata di arabeschi, è verde. Su fondo nero risaltano i griffi, le maschere e gli arabeschi, espressi colle tinte dell' oro; meno il Pegaso che

è di latteo colore. Il campo del basamento è pı
Appar ivi Venere ornata la fronte di una coro
testa di margherite. Quest' ornamento, costru
l' officina del Lennio Nume (1), era pur ancc
tivo della figlia di Nereo, e di Anfitrite (2)
Amorini per altro che tengon la briglia a' de
distinguono per la dea d'Amatunta. Essa è po
un mostro marino guidato da un Tritone.

TAVOLA 55.

Il frammento superiore inciso in questa t
in campo violaceo, e i piedestalli per fianco s
Da un vaso smeraldino trasparente, ornato d'a
della medesima tinta, escono de' rami pur verd
recano candidi fiori, e dal centrò di questi ra
uno stelo, sul quale posa una sfinge dorata. :
vaso descritto è una bianca cornice, a cui m
mine un nero fondo, e fra questo e quella ve
gialla faccia. Nel centro del nero fondo sorge
besco sostenente un verde fiore, da cui nasc
chi per candidi fiori, due verdi rami, alla e
de' quali poggiano due piccoli uccelli rossi. Il
compartimento è diviso dall' inferiore medi
zona rossa a bianchi listelli. La nicchia au

(1) Eratostene, *Catast.* 15.
(2) Iginio, *Astr. poet.*, II, 5; e Pausania, I, 17.

verde soffitto che qui sotto si vede, ha per ornamento due delfini, e de' gialli arabeschi, ad eccezione delle foglie, delle ghirlande e de' fiori, che son simili ai già notati. Scorgesi in essa nicchia una Flora, i cui biondi capegli son coronati di fiori. La tunica vermiglia che indossa, è fermata sull' omero manco in modo da lasciar scoperta parte del seno e intere le braccia. Coll' una mano sostiene un paniere di fiori, e in pari tempo le ricche pieghe del suo manto azzurro; e coll' altra una ghirlanda innalza sopra del capo. Porta al dorso quattro ali rosse, che per la forma assomigliano a quelle di una farfalla. Psiche (ψυχή, l' anima) venìa appunto distinta per ali siffatte, e questo mito inspirò certamente que' mirabili versi all' Alighieri:

> Non v' accorgete voi che noi siam vermi
> Nati a formar l' angelica farfalla,
> Che vola alla giustizia senza schermi?

Ne credasi già che Psiche e le anime rappresentar non si possano private dell' ali di codesto nobile insetto. L' anima di Protesilao (1) e le ombre trasportate nella barca di Caronte (2), prive son tutte di codesto attributo; e se *nel gabinetto di Stosch* (3) vediamo un' anima con ali, è da avvertire, che esse sono di

(1) Winckelmann, *Mon. ined.*, n 123, p. 164.
(2) Visconti, *M. P. C.*, t. IV, tav. XXX.
(3) N. 868.

uccello. Tale attributo non fu dato esclusivament
Psiche. Le Stagioni che conducono il carro di Ba
e di Arianna (1), quelle che sono incise sur un cai
del Zanetti (2), l'altre che adornano il basso rili
di Townley, pubblicate da Millin (3), molte figur
femmina scoperte a Ercolano, e che noi comprend
mo in quest'opera, Morfeo infine ed il Sonno (4)
cevettero questo grazioso attributo, non isconvene
ad ornare la figura di Flora. L'uso frequente di
farfalline negli antichi soggetti, spiega l'idea degli
tisti, quali han d'uopo sovente di dare un colore
gero, vaporoso, etereo, se così si può esprimers
certi enti mitici, di una natura, a cui male può
gnere la rappresentazione reale, e che altrimenti
zierebbero incerti ne' voli della fantasia imaginosa.
Iremmo dare spiegazione più certa, e meno poetic
questa forma consacrata dalla classic' arte, dicei
che le ali di uccello hanno al certo men grazia e sp
dore di quelle della farfalla sparse a dovizia d'
graduazion di colori, semplici o doppie che sieno,
forme la fantasia dell' artista. È ancor chiaro, che
non potevano le ali romoreggianti degli uccelli le
vinità ed i Genii del paganesimo, le quali incedev

(1) Museo di Firenze, t. I, tav. 43, 11: Bracci, *Memorie degli antichi incisori*, t. I, tav. XXII, n. 3.

(2) *Dactyl. Zanettiana*, tav. LXI. p. 123.

(3) *Galeria mitol.* t. I, tav. n. 199.

(4) Winckelmann, *Mon.* 3 100; Visconti, *M. P. Cl.*, IV,

o, a dir meglio, nel silenzio volavano per giungere inattesi ed all' improvviso:

. . . . . . Volat nullos strepitus facientibus alis (1).

Ma ritorniam ora alla nostra pittura ed a Flora che di sue bellezze fa parte a questa decorazione di gusto squisito. La sposa gentile di Zeffiro cominciò a ricever gli onori divini, dacchè Tito Tazio imparò a' Romani quanto grande fosse di questa Iddia la potenza. I giuochi Floreali peraltro instituiti non furono che l' anno di Roma 513, sotto i consolati di Cajo Claudio Cento e di Marco Sempronio Tuditano, i quali consacrarono alle feste di Flora le ammende imposte a quelli che occupato aveano il territorio del popolo romano. Poichè in progresso fu dato una destinazione diversa a questo denaro, interrotte veniron le feste, e le campagne ebbero a sentirne ben tosto la collera della Dea. Arse furon le viti e le messi, e resi sterili gli ulivi. Determinarono poscia, dopo passati cento e sessant'anni, d' instituire de' giuochi annuali in onore di Flora; quindi dal giorno 28 aprile fino alle calende di maggio, coronavasi il popolo di fiori, si seminavan di rose le vie, si cantavan inni di gioia, e davansi intieramente a' piaceri di una vita delicata. Giunta la notte, con torcie accese portavansi a schiere

(1) Ovidio, *Met.*, XI, 650

nel circo di Flora, ove colle danze lascive e co' cant le cortigiane allettavano la moltitudine degli spettato ri. Davan in appresso la caccia ai lepri ed alle cerve pompa facendo in codesto esercizio della più sfrenat: licenza. Le due lancie che formano parte dell' orna mento di questa pittura, riferisconsi forse alla cacci: dei giuochi Floreali.

TAVOLA 56.

Il frammento che occupa la superior parte for mava la decorazione di una parete. È dipinto sull stucco assai levigato, che s'incontra nelle pitture tutt di Pompei, e che conservò in modo meraviglios la lucidezza e vivacità de' colori. Il fondo è rosso, l'ar chitettura gialla. Il capretto ed i grappoli d' uva con servano i lor naturali colori.

Codesto frammento rinvenuto in una abitazion appartenente al certo a un cittadino di Pompeja d scarso censo, ci chiama a un doloroso confronto tr il povero dell' antichità e quello del secolo nostro ri guardo alla materiale agiatezza. Un miser cittadino un operaio d' una piccola città di provincia, avea i modo di ornare di tali arabeschi le mura del dome stico lare: quanti or ve ne sono che non giungono a tanto d' intonacare la breve stanza ove passano la lor vita infelice!

Il sottoposto frammento della tavola che illustriamo è in fondo rosso. Nel comparto di mezzo sta espresso il ratto d'Europa. Il fregio su bianco fondo rappresenta il combattimento delle Amazzoni. Questa pittura decorava una sala della *Casa di Omero*. Tal nome fu dato ad un palazzo di Pompeï, le di cui decorazioni inspirate furono da molti fatti dell'Iliade.

TAVOLA 57.

Appartiene questa decorazione, ch'è in fondo giallo, all'edificio medesimo or ora citato, cioè alla casa dell'Epico Smirneo. Nel comparto del centro vedesi Elle e Frisso; e de' Genietti ne' due laterali. Il fregio, su bianco fondo rappresenta, come quello della tavola antecedente, scene guerresche delle Amazzoni. Appariscono queste femmine bellicose, sopra carri, a piedi ed a cavallo, combattendo con armi diverse i formidabili loro nemici.

I comparti di questa pittura son rossi e gialli.

TAVOLA 58.

Un quadro bianco con fascia interiore nera, chiude, su fondo azzurro del campo, il soggetto di questa tavola. Vicino ad un albero, che sembra esser una quercia, innalzasi un sacello. È formato questo da un

mezzo arco, al quale sta appeso, mediante gial
po, un cembalo di rubeo colore. Due altri cen
colore medesimo dell' edificio, circuiti di son
sano sugli estremi acroterj del sacello medesi
dinanzi sorge un gran zoccolo, sul quale è collo
base, che serve di sedile ad una femminea fig
in aurato colore che dovea esser velata. T
una lancia nella sinistra ed appoggiasi sur un
lo ornato di sonagli, e del colore medesimo
chitettura. Per fianco alla base, che fa puntello
balo descritto, vi è un utensile bislungo col
con due anelli. Nel mezzo, e sopra una colonnet
sur un pilastro ornato di piccole strie giall
un' altra figura muliebre candida tutta, ad
dei capegli che sono castagni. È candida p
la sfinge alata colla testa d' uom barbuto, c
sur una gran base, da cui pende un giallo
fermato a una delle estremità al tronco del
La sfinge ha il dorso coperto di bianca stoffa
testa le sormonta un vaso pur bianco. Esce d
ro un altro drappo che cinge le braccia, e c
sversalmente il seno della giovane donna, cre
breve notata colonna. Appare nel piano di
uomo di carni aduste con candida barba, e u
lino per metà lo ricopre. Tiene in mano un
a sonagli, e sulla testa coronata di pampini, u
verdastro.

La spiegazione del quadro da noi con ogni particolarità descritto, domandava ancora alcun'altro schiarimento. Regna infatti, come nel general della composizione così in ogni parte, un' aura religiosa: tutto dimostra un profondo misticismo, ed allorquando accade esaminarla con attenzione, si compiace smarrirsi la mente nei labirinti più oscuri della religion greca e delle egizie credenze.

Divinità, sacerdoti, emblemi, offrono qui un doppio carattere dimostrato nel culto delle città greche dell'Italia all'epoca nella quale tentarono esse ringiovanire il politeismo romano-ellenico temprandolo nella sua sorgente nativa. Allora i misteri isiaci si confusero coi riti eleusini; e nelle tre divinità distinte dapprima, impararono a conoscere una sola persona, adorata con tre nomi diversi, sulle sponde del Nilo, del Tevere e del Ilisso.

Secondo il greco costume (1), dopo il quale i templi stessi si chiamarono *τέμενη* e *ἄλση*, *campi* e *boschi* (2), vedesi questo breve edificio cinto da un bosco sacro; nè andremo errati asserendo, essere intenzion dell' artista di costruirlo non in mezzo una città, ma in aperta campagna. Tale infatti era il costume

(1) Strab., IX, p. 632 e 412; Eustachio, *Il β*, 23; Scoliaste di Pindaro, *Ol.* III, 31.

(2) Polluce, I, 6, 10.

de' primi tempi (1), costume che conservas
presso i Tanacresi, « giudicando, dice Pausa
non essere conveniente confondere le abitazi
Dei con quelle degli uomini. » A cielo sco
faccia alla natura celebravasi la maggior pa
feste religiose (3); alzavasi ivi l'altare degli
pestri (4) di cui le edicole erano ombreggiat
gruppo d' alberi. (5). Fra questi sceglievasi il
ed il più bello, per esser dedicato alla divinit
co (6). Un raggio di santità diffondevasi su
tutti che loro attraeva una specie di culto, ed
questo ornati di piccole strie (7). Nè alcuno
glierà certo trovare in una composizione plas
genio orientale, traccie di questa specie d'
o di feticismo, riguardo alla natura vegetale,
rando che i Caldei ne erano particolarment
nati (8), e che convenne proscriverlo al p
Dio (9). Questo uso erasi molto radicato ne'
e si mantenne lungo tempo ancora dopo lo st
to della nuova legge di Dio, quantunque sev

(1) Servio, *Eneide*, VII, 82, o VIII, 271; Liban., *Orat. de Templ.*
(2) IX, 22.
(3) Servio, *Eneide*, XI, 740.
(4) Filostrato, *Im.*, I, 28; Liban., *Orat. de Templ.*
(5) Apollonio, IV, 1714; Dionigi, *Perieget.*, v. 829; Scoliaste d'Aristofane, *Plutus*, 944; C *Dian.* 38 e 239.
(6) Plin., XII, 1; T 48; Callim., *inno a C*
(7) Apol., *Flor.*, I;
(8) Heinsio, *Arist.* S
(9) *Deuter.*, XVI,

condannato dai Padri, dai concilii e dai legislatori dell'età di mezzo (1).

La costruzion stessa dell'edicole palesa pur anco una ricerca, sia d'arcaismo, che di rusticità; non è coronata che da un mezzo frontispizio, ed il tetto, se ve ne fosse, non ha declivio che da una sola parte: gli manca quello che gli antichi chiamavano il *fastigium*, frontispizio o disposizione architettonica, che, secondo essi, dava somma dignità ai templi degli Dei, i quali, fossero pure seduti nel cielo stesso, non avrebbero certo impedito rappresentarli con tale ornamento (2). L'artista dunque figurar volle un edificio anteriore all'invenzion del fastigio, o una rustica costruzione, che non potea assoggettare alle leggi di una architettura elegante e severa.

Il *cymbalum* e forse *tympanum*, che cinque volte ricorre in questa composizione, erano gli attributi di Cibele chiamata ne' versi orfici (3), τυμπανοτερπής. Nulladimeno, l'invenzione e l'uso del *tympanum* erano attribuiti a Bacco, come egli stesso lo annunzia in Euripide (4). Sappiamo per altro che i misteri erano sacri a Cibele ed a Bacco del pari (5), e che Iside stessa confondevasi coll'avola degli Dei, rappresentata

(1) D. Greg., VII, 20; *Can.* 84, *Cod. afr. Capitolari*, *dei re di Francia*, I, tit. 64, e VII, tit. 236; *Legge dei Lombardi*, I, tit. 38.

(2) Cic., *Orat.*, 3, 46.

(3) *Inno alla Madre degli Dei*, v. 11.

(4) *Bacch.*, 58 e 124.

(5) Euripide, *Bacch.*, 156 e 513; Strab., X, 469 e 719.

sovente col cembalo (1). Ora, il mescuglio di tante divinità in una sola, sembra precisamente l' idea dominante dell' artista.

Novello indizio troviamo nella lancia, nello scettro e nel tirso, che appartengono indistintamente a Cibele, a Cerere, ad Iside ed a Bacco.

Male suppongono alcuni archeologi vedere un libro nell' utensile che poggia sulla base su cui sta seduta la donna ; in esso distintamente ricouoscesi un istrumento di percussione, di cui parla lo Scoliaste di Teocrito (2), riportando, sull' autorità di Apollodoro, usarsi dal gerofante in Atene nelle feste della Dea Κόρη (Proserpina figlia di Cerere), percuotere e far echeggiare un istrumento di bronzo che chiamavasi ἠχεῖον. Gli echioni impiegavasi nelle feste di Cibele, di Bacco, della Dea siriaca o Venere Urania, e generalmente in tutte le feste sacre. Quest' istrumento è una tavoletta di legno o di bronzo, alla quale fermati sono anelli di ferro : assomiglia a quello che i Toscani chiamano *tabella* (3) o *serandola* (4), ed al *semanterion* de'Greci (5). Il costume del *semanterion* è antichissimo nella Chiesa orientale, che non adottò l' uso delle campane prima del settimo sécolo : indicavasi ancora col nome

(1) Doni, *Inscriz.*, I, 30 ; Muratori, LXXII, 1.

(2) *Id l.*, II, 36.

(3) La Crusca, sul verbo *Tabella.*

(4) Bianchini, *de Instr. mus.* tav. VII, n.° 10, nel tomo II del *Museo Romano.*

(5) Du Cange, Glossar. grec., s. v. Σήμαντρον.

di legno sacro, *ἱερὰ ξύλα*, ne' canoni del concilio di Nicea (1), ed ha forse origine, non senza alcuna probabilità, dall' *echèion* di cui si parla.

La sfinge colla testa d'uomo o *Androsphinx* (2), riscontrasi nella tavola isiaca. Molte se ne veggono puranco sul limitare del tempio di Minerva Saitide, in atto d' imporre il silenzio, come costumavasi dinanzi gli altri templi egiziani. Questa sfinge unisce gli attributi della egizia, la quale era coperta come da un velo, ma non aveva ali (3), a quelli della sfinge greca che era alata, ma nuda. In quanto al vaso che in testa torreggiale, questo simbolo dell' abbondanza (4) pertiene a Serapide e ad Iside così come a Cerere.

Il paniere, la *cista* mistica, è attributo di Cerere, di Bacco, di Cibele e della medesima Venere; ma la figura che reca è tutta di Bacco: la tinta della carnagione e la nudità del torso la dinota per un Baccante egizio. Quindi vedremo nella sfinge colla testa d' uom barbuto sormontata da un vaso, il busto di Bacco il Seniore, di Bacco l' Indiano, di Bacco Osiride o forse di Bacco Serapide. Poichè i Romani fatto ebbero una sola divinità di Osiride e Serapide (5), questi due simboli primitivi del Nilo e del Sole, preferirono il nome di

(1) 11.mo Concilio, *can.* 4; Cardin. Bona, I, 22, n. 2.
(2) Erodoto., II, 175.
(3) *Th. Br.*, tom. I, p. 419.
(4) Jablonski, *Panth. Eg.*, IV, 3,3.
(5) Tibull., *El.*, I, 8, 29; Rutil., *Itin.*, v. 375.

Serapide, e confusero questo personaggio con Bacco(1). Il culto di Bacco barbuto, sotto il nome di Serapide, era diffuso principalmente nella Campania (2).

Dichiarato il busto, ci faremo adesso a spiegare la figurina muliebre.

Ergesi dessa, come dicemmo, su breve colonna, il sommo scapo della quale, ornato a piccole strie, ripiegasi imitando il fiore di loto, altro ben noto simbolo isiaco. L' ombra che riflette sulla parete del tempio, indica esser dessa locata nel mezzo dell' area, e perciò non avere relazione alcuna colla fabbrica del fondo. Il color de' capegli non è indizio, volesse l' artista rappresentare viva donna; poichè vedesi nel museo reale di Napoli una statua di candido marmo, di bionda capigliatura. Noteremo soltanto che i capegli castani non convengono alla *flava Ceres* de' Latini (3), ma piuttosto a Proserpina, o meglio forse alla Diva del Nilo, cioè a Cerere egizia.

Rammenteremo la stretta concatenazione de' culti di Bacco e di Cerere, *Liber et alma Ceres* (4); quella d' Osiride (o Serapide) con Iside, e principalmente porremo innanzi questa inscrizione :

SERAPIDI . ISIDI . LIBERO . LIBERAE (5).

(1) Jablonski, II, 1, 6.
(2) Macrobio, *Sat.*, I, 18.
(3) Ovidio, *Amor.*, III, 10, 3.
(4) Virg. *Georg.*, I, 7, e Servio, *ibibd.*; Cic. *N. D.*, II, 24.
(5) Doni, I, 80; Muratori LXXIV, 5.

Si può quindi conchiudere con ogni certezza, che in questo simulacro si mostri Iside, ch' è la Cerere egizia, chiamata Libera da Macrobio (1). Allora le piccole bende che passano dalla sfinge all' albero, e da questo al simulacro, sono ancora un simbolo del vincolo che unisce fra loro le due divinità della fecondazione, dell' abbondanza e della vita, e che ambedue poi si uniscono alla natura.

Rimane ora ad illustrare la figura seduta: nell' incertezza in cui ci lascia la perdita de' tratti del volto, giudichiamo possa essere una sacerdotezza d' Iside-Libera che conversa con un sacerdote di Serapide-Libero. Se però si volesse in essa vedere una statua, non altro potrebbe esser che Rea Avola degli Dei, o Cerere stessa, e il simulacretto non potria prendersi allora che per la sola Proserpina, chiamata pur Libera. Il colore del manto e l'insieme della composizione, lasciano poca apparenza di verità a così fatta opinione.

TAVOLA 59.

Questo ornamento di parete e di fregio non è da riguardarsi che per la bizzarria delle due cariatidi alate, che mostrano sostenere la vôlta. Si può in esse vedere

(1) Macrobio, *loc. citato.*

due Sirene, poichè sappiam dagli antichi miti che questi mostri eran dapprima uccelli colla testa femminea (1); e dopo la sconfitta che ebber da Ulisse (2), precipitati nel mare, pesci divennero nella parte inferiore del corpo. Gli antichi non le rappresentarono comunemente che sotto le forme primiere (3), affinchè confuser non fossero colle Nereidi. Non v' è che una eccezione nelle medaglie di Cuma, in cui Partenope rappresentata ci viene con coda di pesce.

Le due teste di Gorgone, o le maschere, son disegnate con gusto, come pure le anitre, il cigno collocati nel mezzo, e i due pavoni nella parte inferiore del fregio.

TAVOLA 60.

Il fregio tracciato nella superior parte di questa tavola trovato fu negli scavi di Civita. Il primo comparto, incominciando dal vertice, ha il fondo giallo come l'ultimo listello del terzo. Le parti e le linee più oscure son nere, e candide quelle dove riposa la luce. Sembrano bigie le sfingi, e la testa dell' *Aelurus*, gatto sacro degli Egizii, che sta nel piccolo quadro, è di tono biancastro. Di tinte simili al vero è il

(1) Ovidio, *Metam.*, V, 554; Servio, *Georg.*, I, 9, e *En.*, V. 864; Fulgenl., *Mitol.*, II, 11.

(2) Omero, *Odissea*. XII, 173.

(3) Spanemio, *de Vet. Num.*, diss. III; Montfaucon, lib. IV, c. 9.

pavone del secondo comparto e la maschera locata fra i due uccelli ha colori vaghissimi. L'altra maschera, dipinta sul fondo cinereo entro cerchio aurato, offre una smorta immagine, la cui fronte ed il mento sono pure cerchiati d'oro. La colonna simula il marmo. Esser può che questa paretaria pittura, e molte altre di simil genere, compiute sieno ad imitazione di quelle tappezzerie ricordate da Plinio (1).

Nel fregio inferiore, trovato a Civita il 19 aprile 1763, notansi, su nero fondo, cinto d'ornamenti di color vario, alcuni uccelli dipinti secondo natura.

TAVOLA 61.

Questo dipinto a fresco si rinvenne negli scavi di Civita nel 1764. Nel mezzo di un bianco retangolo incorniciato in rosso, e sormontato da un cornicione di tinta cinerea, e da alcuni rubei arabeschi, vedesi un ippogrifo del colore medesimo, con ali bigie.

Il fregio inferiore rappresenta, su nero fondo, due uccelli che dan di becco ad alcune ciliegie.

TAVOLA 62.

Non è priva di qualche interesse la paretaria pittura che stiam per descrivere, rinvenuta a Portici.

(1) *Storia Naturale*, XXXVI, 15, e XXXVII, 1.

Offre essa da ambe le parti un'ara quadrata la cui base riceve ornamento da foglie ed arabeschi. Nella nicchia del centro sorge una gran vasca aurata, dietro alla quale s'erge una nuda figura, che posa ambe le mani sull'orlo della vasca stessa. Nei laterali della nicchia sta un candelabro con arabeschi composti da rami e da foglie di quercia, sul vertice dei quali monta una colomba di oscura tinta, colle ali spiegate verso il cielo. Può supporsi che l'artista rappresentare volesse alla mente, in modo simbolico, il celebre vaso dodoneo, e le due colombe posate sulle fatidiche quercie. Molti antichi, a dir vero, pensarono che a Dodona esistessero molti vasi raminei, i quali risonassero tutti al toccarne d'un solo (1), d'onde nacque il proverbio, *Rame di Dodona*, Χαλκεῖον Δωδωναῖον, per indicare un gran parlatore. Nulladimeno Stefano Bisantino (2) dimostrò la falsità di questa opinione, e sulla autorità di Polemone ed Aristide, decise che a Dodona vi fossero due colonne sur una delle quali stava un fanciullo con in mano una sferza, la cui coreggia mobile agitata dal vento iva a percuotere il vaso di bronzo situato sull'altra colonna. Strabone (3) descrive nel modo medesimo il fatto, e solo non parla di colonne, referendo che la

(1) Ausonio, *Epist.*, XXV, v. 23 e seg.; Ascone, *in Divin.*; Dionisio Alicarnasseo, I, 19; Servio, *Eneide*, III, 466.

(2) *Fram. de Dod.*, tom. VII, p. 114.

(3) Lib. VII, p. 1254, in exarpt.

statua era al vaso sovrapposta. La sferza, aggiunge lo scrittor stesso, fu data dagli abitanti di Corcira, da cui venne l'altra espression proverbiale, *Sferza de' Corciresi,* Κορκυραίων *μάστιξ*, che usavasi come la prima. Altri autori (1) parlano di un solo vaso; ma fra essi Filostrato sostituisce alla statua del fanciullo quella di Eco.

In quanto alle colombe alcuni pretendono che fossero tre; altri non ne contano che due; ed infine altri ancora una sola (2). Sofocle è del parer dei secondi, ed Erodoto dice, che le colombe erano nere. Non cercheremo altre autorità a puntello di una spiegazione da noi offerta soltanto siccome ipotesi ingegnosa.

Il comparto inferiore di questa tavola rappresenta un soffitto, cioè la decorazione della sopra cornice, o di un fregio, formato da bende che s'intrecciano ad angoli retti ed a guisa di labirinto, da' moderni architetti chiamato greca. Codesto comparto appellavasi dai Latini *Lacunar* o *laculatum,* perciocchè gli spazii che vi son figurati formano piccole lagune (3). I Greci li nomavano Φατνώμα, da φάτνη, alveolo. Ma sì i Greci che i Latini frequentemente impiegavano quest'ornamento ne' lastrici de' mosaici; ed ancor esiste nel museo reale

(1) Filostrato, *Imag.*, II, 34; Callimaco, *inn. in Del.*, v. 286.

(2) Scoliaste di Sofocle, *Trachin.*, v. 174.

(3) Vossio in *Lacus*; Isidoro, XIX, 22.

di Napoli un *lacunar* il cui disegno è pressochè simile al nostro.

TAVOLA 63 a 94.

Le decorazioni d'interne, pareti e pavimenti abbracciate da questa serie di tavole si pubblicarono a Napoli in una raccolta col titolo: *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell' antica Pompei, incisi in rame* (1). Una seconda raccolta, che non è per la maggior parte che la riproduzione della prima, ce ne somministra pure parecchie (2). Ambedue però non contengono che le sole incisioni, e gli editori della prima, offrendola al pubblico, brevemente dichiararono di rinunciare alla idea di dar anche la spiegazion delle tavole. Infatto, consultata l'Accademia Reale Ercolanese sull' argomento, dichiarò essere affatto inutile e puerile fiancheggiare queste decorative pitture di profonde ed erudite dissertazioni, delle quali si aveva con tanto vantaggio arricchito gli altri monumenti disseppelliti dalle ruine delle distrutte città.

Decisione siffatta, osiam dirlo, fu egualmente fatale a' progressi dell'archeologia ed a quelli dell'estetica:

(1) Napoli, Stamperia reale, 1796.

(2) Atlante di 100 tavole, pubblicate dall'Accademia di Napoli, nel 1808; mentovati da Mazois nelle sue *Ruine di Pompei*, parte II, p. 62.

dell' archeologia, perchè, oltre ai dipinti centrali degli affreschi pubblicati e spiegati separatamente, alcuni particolari di esse avrebbero potuto dar luogo ad osservazioni che nessuno fuor di quei dotti dar poteva colla medesima sicurezza ed i lumi medesimi: e dell' estetica, perocchè uno de' principali vanti di queste pitture consiste nella scelta delle tinte, nell' armonia, e alcune volte nel contrasto dei colori; avrebbe quindi convenuto che la incisione, impossibile per sè stessa a produr questi effetti, singolarmente pel chiaro-scuro, fosse accompagnata da qualche notizia che indicasseli all' artista; molti oggetti inoltre disegnati in proporzioni minute acquistano una facile intelligenza quando descritti sono e spiegati, o nominati soltanto con precisione da uno scrittore che abbia veduto l'originale. Quest' ultima considerazione rendette soventi volte le nostre spiegazioni più lunghe e minute, che non avrebbe forse voluto taluno, uso alla lettura esclusivamente erudita. Noi non dimenticheremo di essere più obbligati verso gli artisti che verso gli uomini di lettere; e se giova da un lato tornar piacevoli a questo, importa dall' altro moltissimo, anzi tutto, di prestarsi all' utilità dei primieri.

Ora, questa duplice serie di lavori di eguale interesse, che abbiamo indicato, questa duplice opera a cui negano di prestar mano gli Archeologi e gli scrittori

dell'Accademia di Napoli, nessuno oggi potrebbe ne anco tentarla: il tempo propizio trascorse di poter descrivere quegli oggetti, poichè furon distrutti. Quante volte parenti ed amici dolevansi di non aver saputo approfittar degli istanti di una fragile vita per immortalare le amate sembianze di coloro che piangono! Tostochè si esponea le magnifiche pitture a fresco al contatto dell'aria, incominciava il lento ed incessante lavoro dell'indomito tempo che doveva trarle in fine alla lor distruzione. Il più delle volte la negligenza dell'uomo aggiungevasi agli sforzi della natura, e si empievano i vuoti luoghi conforme che andavansi a sgombrarne di nuovi, non sapendosi ove collocare que'monti di cenere; e si ebbe a rinnovare a Pompei ciocchè praticossi un tempo nel palazzo di Tito (1).

In siffatta guisa la maggior parte de'capi d'opera di gusto, di spirito e di fantasia, di quelle grandi pagine d'architettura e di disegno più non esiste in realtà che in brevi frammenti, i quali furono staccati, segati e trasportati al museo, piccoli quadri cioè che formano ora le tavole da noi descritte nelle altre serie di quest'opera. Nessuno saprebbe dirci ora, se quella tinta fosse di porpora, se quel fregio colorito era in azzurro vestoriano; se quegli ornamenti e que'vasi fossero d'oro

(1) Vedi *Pitture*, 4.ª serie, tav. 31.

di argento o di marmo; se quell'animale fantastico, fosse dipinto a chiaro scuro o con naturali tinte; infine, se nell'originale l'occhio intelligente distinguesse meglio la forma di que' contorni indecisi, la specie di quel fiore e di quell'uccello male indicati. Le decorazioni degli appartamenti di Pompei con fatica, e solo in parte, potrebbero essere dissotterrati di nuovo, e con grandi spese e per pochi giorni, dopo cui perirebbero per sempre. Fino da quel punto più non esistono che nelle raccolte da noi indicate, ed anche nella nostra, ove le riproducemmo, forse non come erano in origine, ma quali furono vedute ed intese negli ultimi anni del secolo passato, e ne' primi del nostro.

I pittori che volesser far rivivere questi affreschi colle tinte primiere, potran tuttavia ottenere qualche effetto, seguendo le indicazioni che offriremo in appresso intorno i piccoli quadri opachi di pietra, e sopra quegli altri di tinta chiara: porranno specialmente nella inferior parte de' fregi, e in molti quadri, quelle grandi masse nere che impedir devono la doppia impressione dei luoghi lucidi, e dare a' piani ombra e freschezza. In quanto a' colori medesimi, regolarsi potranno sopra induzioni ed analogie, prendendo consiglio da quanto abbiam detto intorno agli affreschi recentemente scoperti, e tuttora esistenti: raccomandiamo però sovra ogni cosa le pitture inedite incise la prima volta e pubblicate nella nostra raccolta, tratte dai

disegni coloriti appo i modelli (1). È necessario che il pittore imiti la distribuzion delle tinte diverse non solo ne' differenti quadri e quadretti, ma qualche volta ancora ne' minori comparti irregolari, formati da' fogliami e da' tondini che s'incrociano: eviterà la mescolanza delle tinte sporche e dubbie, proscritte in un paese prediletto dal sole; nè dimenticherà infine la degradazion di esse seguendo le leggi dell'ottica prospettiva, degradazione rispettata dagli antichi con maggior cura che le regole stesse della prospettiva lineare: quest'ultima osservazione torna di massima importanza in queste architettoniche composizioni disposte su molte tavole, con isbattimenti di luce irregolari, destinati a dare più sfondo e più aria alla stanza.

In quanto agli accessorii, agli attributi che richiederebbero alcune indicazioni fondate sull'archeologia, sulla mitologia o sull'istoria, noi cercheremo supplire al silenzio de' dotti accademici, scorrendo tutta la serie di queste pitture ed arrestandoci sopra quelle che offrono alcuno interesse.

Preciseremo dapprima il significato di quella denominazione, *casa di campagna* o *pseudo-urbana*, applicato a tutte le tavole della serie, che abbiamo sott'occhio. Questo nome indica una casa posta sulla via dei Sepolcri, casa della quale abbiamo lungamente

(1) Vedi *Pitture*, 4.ª serie, tav. 36, 52, 54 e 55; e le ultime della prima serie.

parlato in altro luogo (1). Questo edifizio, che Millin credette essere la villa di Ario Diomede, giacchè il sepolcro di questo Pompeiano s' innalzava tutto di fronte, è appellato da Mazois (2) *pseudo-urbana*, cioè casa di campagna, o parte di una casa di campagna, che imita in eleganza una di quelle di città (3); e questo dotto architetto crede essere stata scoperta nel 1763. Un altro storico di Pompei (4) la dice *suburbana*, che significa semplicemente casa di sobborgo (5), e non fa risalire questa scoperta oltre il 1775; è vero però che l' ultimo autore sembra confondere alcune volte questa prima casa con un' altra abitazione, posta nella parte medesima della via de' Sepolcri, che nella sua pianta chiama egualmente *suburbana* (6), e che è conosciuta col nome di villa di Cicerone. Le ricerche, la diligenza sempre usata ed il talento scrupoloso di Mazois, ci farebbero inchinare alla opinione di lui, quand'anche non fosse confermata dalla Accademia di Ercolano. Comunque sia, le tavole da noi offerte sembrano per la maggior parte essere state trovate in questo edifizio, costrutto con gusto, splendidamente ornato, e nel quale si trova una copia di oggetti d' arte di gran valore. Possedeva un gran

(1) Vedi *Mosaici*, tav. 1 a 12.

(2) *Rovine di Pompei*, parte II, tav. 47.

(3) Vitruvio, VI, 8.

(4) W. Gell, *Pompeiana*, parte I, p. 95.

(5) Ulpiano, *Dig*, XLIX, 4, 1:

(6) W. Gell, *Pompeiana*, parte I, tav. 2.

numero di sale e di gallerie come si può veder dalla pianta e dagli spaccati di Mazois: inoltre, siccome esso occupava un terreno ineguale sul piano elevato a livello della via de' Sepolcri, se ne aveva praticato un altro, il quale formava dapprima come i sotterranei di questo, ma che in seguito si apriva di retro, sulla terrazza del giardino, come un pian terreno, mentre la fila degli appartamenti dinanzi formava da questa parte un primo piano. Il giardino stesso, nel quale scorgeansi un bacino ed un piccolo tempio, anticamente circondato da un portico, trovavasi ancora più basso. Dopo queste indicazioni non recherà maraviglia che tutti gli affreschi qui raccolti abbiano decorato i vasti e numerosi appartamenti di questa casa suburbana: se alcuni di essi non appartengono a questo edifizio, furon certamente trovati in vari luoghi della città che sarebbe ora impossibile indicare.

Nella tavola 64-65 rilevasi la forma bizzarra della cornice, il cui fondo è opaco con qualche ornamento più chiaro nel quale si ammira la moltiplicità de'soggetti, i quali testimoniano preludere occultamente l'epoca moderna appellata risorgimento dell'arte. E di vero rapiti rimanesi dalla grazia delle brevi baccanti che fanno l'ufficio di cariatidi. Il basamento è oscurissimo, ma la simulata tappezzeria del centro è candida, come lo è il sovrastante comparto. Nel mezzo è figurato un poeta o un pedagogo col suo uditorio ed il bossolo dei

manuscritti, soggetto da noi offerto in altre tavole. Una quantità di piccole colonne formano un mezzo cerchio dietro la tappezzeria, e animali di forma pigmea, capri, muli, stellioni e testuggini, che il capriccio del pittore pose sul primo piano, fanno vie meglio risaltare la esilità e l'elevazione delle colonnette. E qui notar devesi, che se l'altezza eccessiva delle colonne è difetto che offende la vista, ciò nasce unicamente dalle abitudini, in virtù delle quali noi siamo avvezzati a valutare la gravità delle vôlte e de' soffitti, e la resistenza de' materiali che formano il sostegno. Rendete le vôlte leggere, come supposero i decoratori di Pompeia, ed ognuno si abituerà alle esili colonne; usate de' materiali più resistenti per queste, e nessuno stupirà più della loro elevazione. Sotto questo aspetto, i parietari dipinti offrirono ottimi modelli per le costruzioni di ferro, che presto o poi apporteranno una rivoluzione nell'architettura. Un filosofo moderno il cui ardito sistema tende a rinnovare tutte le arti e le scienze umane ancora, il celebre Fourier giudica, che non si tarderà molto ad impiegare ciò che si chiama ordine duodenale, ed eziandio ordini superiori, cioè colonne che avranno dodici diametri e più di altezza (1).

Nella tavola 70 per la prima volta vedesi in uso un mazzetto di piume, o di palme alla sommità di una colonnetta di foglie. In un sostegno nero, e sopra pallidissimo

(1) *Trattato di associazione domestico-agricola*, sommario, II, 8.

fondo, il frammento inferiore, offre picciole palme di un effetto al tutto nuovo.

Alcune tavole, come i numeri 63, 71, 80-81, 82-83 e 87-88 offrono un abbozzo del profilo della cornice che era di stucco e portava un leggero rilievo.

Le porte che vedonsi praticate nel muro ed indicate nelle tavole 71, 74-75 e 89-90, come pure le brevi finestre della tavola 85-86, indicano, al dire di alcuni critici, una novella distribuzione fatta nella casa, posteriormente alla decorazion della parete e forse dopo il primo tremuoto che crollar fece le fabbriche di Pompei; alcuni altri, considerando la regolarità dell'incorniciamento di queste aperture, credono sieno state lasciate così nel lavoro al tempo della costruzione dell' edificio. Gli antichi erano infatti molto avversi ad ogni sorta di cure minute, perciocchè i decoratori non pensassero sempre porre in accordo i loro disegni colla disposizione delle finestre e dell' ingresso degli appartamenti. Le due opinioni si possono conciliare: forse in qualche edificio vi ebbero alcune alterazioni, e in altri scorgesi solo, la niuna cura, come vedesi nelle tavole 77-78 82-83, ove nulla osta il credere che la porta venisse fin dalle prime così ideata. Ma non si può accusar con certezza i direttori degli scavi, di avere commesso mutilazioni siffatte: è ben chiaro che il pezzo di legno posto a guisa di architrave per sostenere i peducci delle vôlte fu carbonizzato

dall' eruzione, e distrutto dal tempo; e se nelle parti vicine all' intelaiatura lo stucco fu distrutto, conviene attribuirlo alla medesima causa, cioè all' arsion della porta, e talora al motivo di essere di più recente lavoro che non era l' intonaco del rimanente del muro.

Le colonnette di ordine ionico e corinto nella tavola 73 meritano una particolare attenzione a causa delle loro belle proporzioni. Quest'affresco ed il seguente, il cui fondo è di tinta oscurissima, certo appartengono al medesimo appartamento: evvi infatti molta analogia negli ornati, e lo si riconosce nelle cartelle di mezzo di pietra in cui vedonsi due carri, uno di Diana e l' altro di Apollo che fanno riscontro, e che noi abbiamo dato in altra tavola incise (1).

Le piante che sono dipinte simili al vero, alla parte inferior della vôlta (tav. 76), sono sempre su fondo nero, quantunque il rimanente sia chiarissimo; e conviene osservare che nel cortile delle case pompeiane si collocavano ordinariamente dinanzi questa vôlta casse di fiori e d' arbusti dipinti al vero che si accordavano assai con questa pittura.

I due tronchi, che sostengono le aquile e sono ornati di delfini e di murene, danno un'impronta particolare alla decorazione seguente, che è quasi simile, fuori della vôlta, alla tavola 63, e che senza dubbio deriva dal medesimo appartamento del piano inferiore; a

(1) Vedi la serie seconda delle Pitture, tav. 99.

qualche attributo bacchico si accoppia un pensiero più nobile, che mostrasi anche nelle patere e ne' diademi di perle della cornice. Il trifoglio del membretto della vôlta è una foglia quanto rara negli antichi ornamenti, altrettanto comune ne' secoli di mezzo. Questi due affreschi, eccettuata la cornice, non hanno nessuna tinta carica; il soffitto è nero.

Il frammento della parte inferiore di questa medesima tavola fu trovato a Civita nel 1764: la parte superiore è un fondo giallo. La superior fascia è candida, il quadrato rimane diviso da due diagonali in quattro compartimenti, due de' quali bianchi e due neri: segue poscia una fascia nera, indi una bianca; i due volatili sono dipinti secondo natura sopra fondo nero; avvi ancora una faccia bianca ed una nera. La testa di femmina, disposta sopra un rotondo con bianco fondo nel mezzo di un quadrato color bigio chiaro, è dipinta in modo da imitare un cammeo del genere chiamato *corneola* (1). Le ghirlande son verdi. All' estremità della sinistra vedesi anche una testa in profilo dipinta con tinte oscure su fondo giallo chiaro, ad imitazione forse di un arazzo, come altrove vedemmo. La tésta di mezzo, di un colorito vivacissimo, è dipinta su fondo giallo più opaco.

La decorazione 80-81, che è di somma eleganza, riunisce gli attributi di molte divinità ed una copia

(1) *Mus. Odescalch.*, Praef. § 8 e 23; Rodig., XVII, 10.

grandissima di graziosi accessori: questi sono, aquile sopra globi, gli emblemi di Giove, il pavon di Giunone, gli *oscilla* (1) od emblemi di Bacco appesi al soffitto, tre piccioli quadri rappresentanti un gallo con de' vasi, premio di una battaglia, un paesaggio ed una silografia; infine, due graziose piccole fabbriche a tre piani e con due fila soprapposte di colonne ioniche a mezza tinta su fondo chiaro. Il fregio del primo piano è ornato di patere, che indicano un tempio.

La tavola seguente è considerevole per una ghirlanda composta di foglie di quercia legate da una e dall'altra estremità, attributo di Giove, come l'aquila che librasi sulle ali nel mezzo del breve quadro nella sommità ed il cigno della nicchia inferiore.

La viguetta di questa medesima tavola è un affresco trovato a Civita: il piccolo genio recante un baston pastorale, uno stilo e due ali di farfalla, ricorda la favola di Psiche (2); simili ali vengono attribuite da Platone alle anime (3).

La decorazione, di colori assai carichi, del numero 84, appartiene al portico del giardino: ha una scala segreta che conduce in una stanza vicina, alla quale si sale per quattro gradi ed è dipinta pure a fresco. Le tinte dell'intonaco lasciano scorgere l' *opus reticulatum* del muro, e le serraglie della sommità della porta.

(1) Virgilio, *Æn.*, XII, 603.
(2) Spon., *Miscell. erud. Ant.*, 7.
(3) Spanh. ad *Caes.*, p. 14 e 81.

Nella tavola seguente non avvi di nero che i tre quadri, e soltanto la faccia inferior del soffitto.

Il numero 87-88 offre il prospetto di un lato più angusto di una sala: tutti i colori sono oscuri, la vôlta però non è affatto nera.

Infine, nella tavola 89-90 tolta dal porticato che circonda il giardino, si osserva un totale disordine, mancanza affatto di simmetria fra il fregio ed il piano superiore, fra questo e la sommità, e finalmente fra quest'ultima ed il vôlto inferiore: una grande apertura posta nel mezzo, che non ha rapporto alcuno colla pittura, fa tuttavia credere che il primo artista abbia condotto l'affresco, seppure non sia stato rimesso da un secondo pittore. Talora non fu posto mente a siffatti disordini che passarono come varietà, ma per certo non trovasi la varietà nell'unità e per conseguenza invano cercherebbesi il bello. Noi non raccomanderemo agli artisti viventi l'imitazione di queste pitture, poichè gli antichi ancora si sono alcune volte ingannati.

TAVOLA 91.

L'affresco che forma il soggetto di questa tavola deriva da scavi assai più recenti di quelli già illustrati; la disposizione di esso è benissimo intesa. Distinguesi per l'abbondanza e varietà de' fogliami dipinti al naturale, che seguono le linee della decorazione, o che ornano gl'incorniciamenti:

vi si veggono spesse ghirlande di alloro nella sommità, poi foglie della pianta medesima riunite tre a tre, poscia a due, ed infine festoni di pampini; questi fogliami diversi, la bacina ed il cembalo sospeso, nonchè la figura del griffo, sembrano indicare che la sala fosse posta sotto gli auspicii di Bacco e di Apolline. Convien osservare che in molte di siffatte decorazioni, il piano inferiore è messo innanzi dalla prospettiva visuale per essere più vicina allo spettatore in confronto degli ordini o del piano sovraposto: in questa forma l' appartamento sembra circondato come da una specie di cinta che sollevasi quasi all' altezza di un uomo, mentre l' aria di un appartamento più vasto, o, meglio ancora, l' aria esterna, sembra girare liberamente nell' alto: tale è il potere della immaginazione sui nostri sensi, che questo artificio del decoratore poteva ingannare i convitati, e procacciar loro una ventilazione illusoria. Effetto simile si osserva nelle nostre sale conviviali, che si dipingono simili al marmo o si riveston di carta variamente lavorata; anche in questa forma, la vista di un costume, leggero in apparenza, cagiona un senso di brivido nel verno e di soave freschezza nella state.

La vignetta rappresenta un frammento di grotteschi, simile a quelli trovati nelle terme di Tito, e di cui parleremo più innanzi con qualche particolarità (1).

(1) *Pitture*, serie 4.ª, tav. 31.

Ricorderemo ora che Morto da Feltre fu il primo che seppe riprodurre esattamente i fogliami antichi di questo genere (1). Dopo di esso soltanto potè Raffaello affidare a Giovanni da Udine la direzione di tali ornati per le loggie del Vaticano, d'onde si sparse l'uso per tutto il mondo civilizzato (2). Ricorderemo pure che dobbiamo alle grotte, che formavano il palazzo di Tito, l'origine della parola *grottesco*, e non, come pretese uno scrittore (3), dal rappresentare queste decorazioni il più delle volte geroglifici od enigmi chiamati (κρυπτικὸν, κρύφος).

Una bella figura di Pane occupa il mezzo del fregio che illustrammo.

TAVOLA 92.

Questo affresco fu rinvenuto in un edificio appellato, non saprebbesi dire il perchè, la Casa delle Vestali. Egli è un monocromo, di stile corretto, e molto più leggiadro di quello poteva esprimere la incisione a tratti che diamo. Alcuni critici pensarono (4) che i personaggi qui espressi siano attori tragici, e che questa vasta fabbrica fosse una scena teatrale. Un solo

(1) Vasari, tom. II, p. 320.

(2) Vasari, t. III, 45, 46 e 179; Borghini, *Riposo*, p. 494; Milizia, *Memorie degli architetti*, p. 82; Ortig., *Vitruv.*, p. 96.

(3) Lomazzo, *Tratt. dell'arte della pitt.*, 48.

(4) W. Gell, *Pompeiana*, 1817-1819, p. 169.

sguardo che volgasi alla decorazione scenica de'teatri di Ercolano e Pompei (1) è valevole per far conoscere che questa consiste in una facciata piana che nulla ha di comune con le ali e le gallerie avanzate che qui si osservano: la mancanza di profondità del proscenio antico, cioè di quello che noi oggi precisamente appelliamo il teatro o la scena, non avrebbe giammai permesso simili sviluppi architettonici. Il nostro dipinto è composto di un frontone e di due portici, sostenuti da colonne con capitelli compositi e a piccola base rotonda; più, due fila isolate di colonne sottili con capitelli ionici e la base di foglie recanti due aquile, le quali forse accennano un tempio di Giove. La disposizione inversamente simmetrica di tutte queste parti dell'edifizio era poi veramente alcuna volta adottata? Noi non oseremo affermarlo, mentre verun esempio di antico edifizio fin qui ci ha mostrato simile disposizione. Rispetto a questi ordini di colonne, senz' apparente utilità, egli è più probabile che non fossero punto proscritte dagli edificii sontuosi nel tempo dell'impero; le teorie sacre aveano bisogno di questa specie di andirivieni per volgere e rivolgere la sinuosa lor marcia. Si può dunque considerare codesta pittura come quella che offre alcune preziose indicazioni per la restaurazione degli antichi edifizii. Il lontano mostra pure qual potesse essere l'aspetto di parecchie città d'Italia.

(1) *Rovine di Pompei*, tom. IV, per L. Barre.

Le due cariatidi-erme, collocate sugli angoli, rappresentano senza dubbio due celebri poeti colla lira ed il plettro. L'uno tiene una cetra di sole tre corde, e un baston pastorale è attaccato alla base dell'erma; la sembianza e l'acconciamento del capo, sentono dell'egizio: egli è certamente un poeta pastorale dei tempi primitivi; forse il tracio Orfeo che visitò le sponde del Nilo. L'istrumento del secondo ha maggior numero di corde; il suo attributo è una fiaccola e in capo ha un frigio berretto. E' questo un poeta più recente e di genere più sublime; la fiaccola indica il fuoco dell'ode o dell'epica poesia. Ciò non pertanto non osiamo pensar gravemente, nè ad Omero il Meonide, nè al Dio de' carmi e del giorno; sarebbe stato egual sacrilegio collocar l'uno o l'altro in questa postura, riputata un oltraggio (1). Forse puossi vedere, nell' uno, Teocrito, che visse alla corte de' Tolomei; nell'altro, il cantore di Enea: l'irriverenza sarebbe men grave; però le non son queste se non congetture.

TAVOLA 93 alla 98.

Questa pittura murale e questi tre soffitti sono tratti pure dalla collezione di cui abbiamo testè fatto parola (2), e provengono dalla villa pseudo-urbana del

(1) Vitruvio, I, 1.

(2) Vedi più sopra, p. 108.

campo delle tombe. I fiori, gli augelli, le farfalle che formano, sul fondo della prima, una specie di giardino, sono disegnati con molta cura. Tutto era dipinto su fondo nero, e colorito con assai splendore; i cancelli del pergolato erano verdi; i due pilastri, di tinta assai chiara, lasciarono luogo fra loro ad una delle aperture del portico, che circondava il giardino al lato della casa. Si nota ancora difetto di simmetria nella parte collocata superiormente della cornice; i fori della parete in alto sono le aperture, od ope (ὀπαὶ), in cui erano fissate le travi del tetto.

I soffitti appartenevano a tre vôlte degli archi del piano inferiore: la seconda è di tinta opaca; la prima e la terza sono dipinte sopra fondo bianco, o almeno sopra un fondo di tinta chiarissima.

TAVOLE 99 e 100.

La decorazione che qui offriamo, è una delle più complicate di tutta la collezione, e questa dev' essere nelle parti mancanti supplita dal pensiero, col ripetere simmetricamente a sinistra le parti tutte della destra; in questa guisa occupava un intero lato di appartamento. Essa fu data dall' architetto Mazois, il quale l'estrasse egli medesimo dalla seconda collezione di cui abbiamo parlato, e non giudicò opportuno accompagnarla di una descrizione. Non vi ha dunque verun

mezzo a conoscerne i colori; l'incisione essendo ombreggiata indica solamente il grado di oscurità delle tinte. Il lembo inferiore, fino a mezz' altezza dal piedestallo della colonnetta, è nero, tranne i lati che lo dividono in compartimenti. Il fondo delle tappezzerie di mezzo è di un grado men cupo, come i due segmenti di cerchio del fregio superiore, e come un piccolo rettangolo che si trova verso la base del sostegno decorato di delfini, grifoni ed ippocampi. I segmenti di cerchio degli angoli di questo sostegno e la maggior parte de' suoi ornamenti, sono di una tinta di un grado ancora men cupo, non altrimenti che la parte superiore ed inferiore delle tre tappezzerie, il quadrato dove scorgesi un satiro, i compartimenti disegnati in alto da un tralcio di vite ed altre piccole parti. Non vi ha d' interamente bianco se non le due tappezzerie laterali, che portano un Genio col corno dell' abbondanza, e tutto il fondo del fregio superiore.

Questa indicazione delle tinte ci ha pôrto occasione ad enumerare quasi tutte le parti importanti della composizione che illustriamo, alcun poco bizzarra, ma piena di grazie. Faremo notare essere un capo d'opera di gusto i due candelabri del fregio. Oltre a ciò la composizione offre anche una ricordanza classica in un personaggio del quadro del centro che è in parte distrutto. Al suo berretto di schiavo, al suo atteggiamento meditabondo noi crediamo riconoscer Sosia, che esce dalla

casa di Amfitrione nell' atto di meditare il suo famoso racconto. Dietro la colonna evvi senza dubbio l' altro Sosia, Mercurio, con un bastone dietro gli omeri (1).

TAVOLE 101 e 102.

Le osservazioni fatte sull' origine del precedente affresco, deonsi del pari volgere a quello che ad illustrar ci facciamo. E' d' uopo supporre che la parte sinistra, nella quale è un Genio recante frutti, si ripeta simmetricamente al lato destro. Qui le parti nere sono i lembi inferiori, compresovi il quadrato, nel quale salta un giovane tauro, e il breve fregio dove si veggono due tauri marini e due delfini. Ancora in un campo interamente nero vedesi il piccolo quadro di due personaggi, un uomo ed una femmina, circondati da drapperie e divisi da una lignea colonna. E' impossibile a noi determinare qual scena probabilmente comica, qual aneddoto o qual tratto mitologico potè dare il soggetto di questa breve pittura. Sopra il quadro vi ha un soffitto sostenuto da due colonne con balaustri: in questo soffitto dinanzi una nera tappezzeria e sotto una specie di baldacchino trovasi una donna seduta. Il nero domina ancora nella breve nicchia, dove sta una donna che suona il cembalo, e nel piccolo cartoccio

(1) Plaut., *Amphitr.*, I, 1.

sotto il paesaggio. Le tinte che dopo il nero sono più cupe, riempiono alcuni quadrati e alcuni cartocci. Osservate ancora la prospettiva che trovasi d' ambo i lati del baldacchino, e dove vedete un giovane che legge: tutta questa architettura, molto bene disposta, è dipinta a chiaro oscuro con toni più o meno distinti.

Questa decorazione, non meno complicata della precedente, si pare a quella pur anco superiore per la regolarità e la felice disposizione delle diverse sue parti, non che per la purezza del gusto che domina in ciascuna di esse. Riprodotto in un edificio moderno il suo effetto sarebbe certamente più piacevole, ed essa otterrebbe più sicuramente la generale approvazione.

TAVOLA 103.

Abbiamo a dir poco intorno a questa decorazione, semplice assai e di buon gusto, e che ci venne trasmessa come le precedenti. Le due colonnette composite sono assai leggiadre. Strano incontro e puro effetto del caso! si trovano croci di Malta in due compartimenti. Non vi ha di bianco che le tre fascie perpendicolari e la linea orizzontale sotto il fregio; il rimanente è di una tinta cupa quasi uniforme. Se le due pitture testè descritte convengono alle gallerie di un palazzo, queste rispondono alla convenienza di una sala da pranzo.

TAVOLA 104.

La breve decorazione che occupa l'alto di questa tavola, forma parte di quelle del tempio di Venere. Si rinvenne in una stanza nella loggia de' sacerdoti comunicante direttamente coll'area del tempio. Notabile è il quadro di mezzo che rappresenta Bacco, appoggiato alla manca sul vecchio Sileno, e che versa con la destra vino sulla testa di un animale. Fu questo dipinto altrove inciso in dimensioni maggiori, per cui si può apprezzarne il merito e comprenderne le parti. Singolare è poi la maniera con cui vedesi qui collocato, e sembra venisse rimosso da un'altra muraglia, col ministero della sega, come usasi oggidì, e che fossesi poi trasportato nel tempio di Venere, ove fermato venne con ramponi nel mezzo di una decorazione eseguita a questo fine. Tali circostanze ci provano che presso gli antichi questo dipinto considerato era come lavoro di gran pregio; onde in qual conto non dobbiamo noi adesso tenerlo!

I due piccoli affreschi nel basamento della tavola appartengono alla decorazione del purificatojo, *purgatorium* o *pastophorium*, che si trova in un angolo dell'area d'Iside. Il cervo, colla palma e colla spada, aver potrebbe una qualche allegoria, come abbiamo altrove

rilevato (1); offre forse un emblema della viltà che allontanasi nel medesimo tempo da' pericoli e dalla gloria. L'altra pittura rappresenta uno di que' soggetti sì comuni sulle pareti di Pompei, un' offerta a' Geni del luogo (2).

TAVOLA 105.

Questa magica decorazione è la cornice in cui si contiene uno de' migliori dipinti di Pompei, quello che il celebre Thorwaldsen non istancavasi di ammirare e di cui ne trasse copia un distinto artista alemanno, il sig. Zahn, pochi giorni appresso la sua scoperta e quando le variazioni atmosferiche non ne aveano ancora alterate le tinte. Rappresenta esso Tindaro e Leda, e troverassi in quest' opera altrove inciso (3). Scorgesi ancora in questa composizione una caccia di centauri, che pure riprodurremo in dimensioni più late (4). L'incorniciamento è capriccioso e complicato, difetto questo che scema alquanto osservando l'originale, in grazia del fulgore e dell' armonia delle tinte, e principalmente per la latitudine delle dimensioni dell' insieme: è degnissimo del quadro principale. Le due aperture che veggonsi a' lati, lasciano scorgere una vasta composizione architettonica, una selva di esili colonne,

(1) *Ruine di Pompei*, tom. IV, di L. Barré.
(2) *Pitture*, 4ª serie, tav. 33.
(3) *Pitture*, 2ª serie, tav. 14.
(4) *Pitture*, 4ª serie, tav. 17.

e l'azzurro del cielo a traverso le linee prospettiche: queste aperture sono di un bellissimo effetto. I Genj ed i molti animali che formano parte della decorazione, disegnati sono con molto gusto: il fanciullo che suona un doppio flauto è accompagnato da un altro fanciullo di sì breve statura, che il primo sembra in suo confronto un gigante. L'intenzion dell'artista fu certamente d'indicare con questa grandezza maggiore una divinità: forse il giovine Bacco.

TAVOLA 106.

Alloraquando il degno figlio di Maria Teresa visitava le ruine di Pompei, alla presenza di questo monarca si scoperse un breve edificio che chiamossi La casa di Giuseppe Secondo. Diedesi pure il nome di Casa di Fusco stante una inscrizione rinvenutavi; ma una seconda inscrizione, rogatoria certamente, ancora esisteva in parte: era essa tracciata a grandi lettere rosse sur uno de' pilastri della porta, e sembra riferirsi a quell' illustre famiglia Tullia, alla famiglia di Cicerone, il quale visse pure lungo tempo a Pompei:

M. TVLLIV
M. MARCI
P. CI
MAR. III.

Una piccola stanza dell'edifizio in parola, era adorna di questa decorazione sopraccaricata di colori che assai contrastan fra essi. La singolare irregolarità che si rileva, dipende da ciò che uno dei due lati, quello a destra, dovea essere in parte nascosto da un letto; l'altro sembrava allora isolato e simmetrico di per sè. Questa stanza era certamente occupata dall'inquilino della casa di Tullio, dal cliente che prega *(rogat)* il suo nobile mecenate, Marco Tullio, figliuolo di Marco, e forse il grande Marco Tullio medesimo entrò in questo appartamento: esser può forse che la voce dell'oratore romano abbia risuonato fra quelle pareti, e che l'occhio aquilino del console siasi arrestato alcuna volta su quelle linee e su questi colori.

Le palme largamente sciolte che vedonsi al basso della tavola, tratte sono da uno scavo vicino de' più recenti; offrono esse pure alcun che di nuovo, in un genere in cui tutte le combinazioni possibili sembrano essere state esaurite.

TAVOLA 107.

La prima di queste due parietali pitture si rinvenne nella casa presso il tempio della Fortuna Tulliana. Le tinte che furono usate, il nero ed il rosso, sono

ardite di troppo, senza abbagliar l'occhio; vedesi nella superior parte un fondo di cielo. Le due colonette che sostengono un cornicione, e di cui una è di fronte alla cinta, nel mentre l'altra al retro figurasi, fanno risaltare a meraviglia la prefata cinta immaginaria del fondo della parete.

La seconda, è decorazione di una sala conviviale: il soppalco di marmo, due piccoli quadri con accessorj su fondo nero, contorno nero all'intorno di tutti i quadrelli: ecco come gli antichi intendevano la semplicità dell'ornamento. Abbiamo veduto com'essi conoscessero il lusso.

TAVOLA 108.

Questo dipinto orna la parete di una seconda stanza della casa di Giuseppe Secondo, sì breve come l'appartamento di cui abbiamo testè parlato (1). Se le tinte dell'affresco che descrivemmo risultano ardite e cariche, queste al contrario sono leggere e per così dir vaporose. I festoni ed i fogliami di ghirlande impiegati offrono un graziosissimo effetto. Era questo un luogo sacro ai dolci piaceri, un gentile recesso vero gabinetto, attinente alla stanza di riposo del gran

(1) Tav. 106.

Cicerone; la pittura in luogo della quale ponemmo un piccolo paesaggio, fu levata e posta nel museo: dicesi che il soggetto n' era lascivo, laonde ritrovar si deve nel Museo secreto. Visconti la indica come rappresentante Sofonisba, e Massinissa.

FINE DEL PRIMO VOLUME E DELLA PRIMA SERIE PITTURE

1 Serie

G. Abbate inc. A

5 V5 P 3 6 0

D' ARCHITETTURA

1 Serie

A d'E

…ARCHITETTURA

DECORAZIONE

6 7

4 Piedi

4 Piedi

E D' ARCHITETTURA

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

A d E V 5 P 357

G. Pakatson inc. A d E V 5 P 65

4 Pollici

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

2 Piedi

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

2 Serie 19

A d'E V P 289

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

SUONATRICE DI CETRA

SACERDOTESSA

A d'B V i P sa

1 Piede

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

G. Bullamon inc. A. d. E. V. 4. P. 5.

2 Piedi

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

1 Serie

6 Pollici

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

G. Bullazzon inc. Ad T. V. 3 P. 303

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

A. d. E. V. 1 P. 58

C. Nobili sc. A. d. E. V. 3 P. 147

1 Piede

DECORAZIONI D'ARCHITETTURA

A dell'E. V. I P. 220. e V. 4 P. 123

1 Piede

1 Piede

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

G. Buonaccorsi inc. A d E V. 1 P. 291

1 Piede

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

G Aloja inc. A.d.E.V 4 P 51

2 Piedi
1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

1 Serie 17

6 Pollici

DECORAZIONE DI ARCHITETTURA

G. Bultazzon inc. A d E V 3 P 5 1 7.

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

1 Serie 19

1 Piede

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

DECORAZIONE D' ARCHITETTURA

A d E V. P 255

G Buttazzon inc. A d E V. 3 P 127

1 Piede

DECORAZIONI D'ARCHITETTURA

A. 2.º T. V. T. P. 220. e V. 4. P. 123

1 Piede

1 Piede

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

G. Bulletson inc. A d'E.V 3 P 293 o Mº Bº V 8 P 35

DECORAZIONE D'ARCHITETTURA

DECORAZIONI D' ARCHITETTURA

A. d'E. V. 4 P. 3. 9. 3.

1 Piede

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

6 Pollici

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Serie 28

G. Battaglini inc. A.d'E.V. a P. a 55

1 Piede

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

6 Pollici

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Piede

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE A

37 e 38

.Fas7

a P. 30

3 Piedi

..CHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Piede

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

6 Pollici

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

A d E V. S P 50

Bullatti n inc. A d E V S P 192

AMAZZONE

DECORAZIONI ARCHITETTONICHE

1 Serie
40
A. d'E. V. 3 P. 331
1 Piede

1 Serie

A. d'E. V.

SOFFI

TURE

50 e 51

P. 263.

TO

1 Serie

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Piede

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Serie

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

A d E V. 4 Pag. 5

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

M° B° V 7 P. 54

G Pollet

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Serie
5 Piedi

1 Piede

SACERDOTE D' ISIDE

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

1 Serie 62

A d E.V 3 P 37

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

Casa di Campagna

CASA DI C

CAMPAGNA

1 Serie

V. P.

DECORAZIONE ARC

Casa di Cam

ITTURE

RCHITETTONICA

Campagna

Serie
1
2
3
4 Piedi

CASA DI CAMPAGNA

DECORAZIONE ARCHITETTONICA

CASA DI CAPICCA ENA

1 Serie
Villa

74 75

Pseudo urbana

CASA DI CAMPAGNA

Villa Pseudourbana
4 Piedi
1 Piede

Casa di campagna

80 81
4 Piedi

1 Serie · 82 83

Villa Pseudourbana

4 Piedi

urbana

Piedi

POMPEIANA I P 40

M B V. 7 P. 37

POMPEIANA I. P 24

1 Serie
93
Villa Prosdorbana
5 Piedi

Villa Pseudourbana

4 Piedi

CASA DI CAMPAGNA

CASA DI CAMPAGNA

R D.P. 2me P.e P. 26

1 Serie 103

POMPEIANA

1 Serie 107

POMPEIANA